

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOSOFIA



TESIS DOCTORAL

**Historia y simbolismo del mito del zombi: un análisis imaginal de la
psique colectiva contemporánea desde el sonámbulo magnetizado hasta
la realidad virtual**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Lorenzo Carcavilla Puey

Director
Luis Enrique Montiel Llorente

Madrid, 2014

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOSOFÍA



**Historia y simbolismo del mito del zombi: un análisis imaginal
de la psique colectiva contemporánea desde el sonámbulo
magnetizado hasta la realidad virtual**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Lorenzo Carcavilla Puey

Director

Luis Enrique Montiel Llorente

Madrid, 2014

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOSOFÍA



TESIS DOCTORAL

**HISTORIA Y SIMBOLISMO DEL MITO DEL
ZOMBI: UN ANÁLISIS IMAGINAL DE LA PSIQUE
COLECTIVA CONTEMPORÁNEA DESDE EL
SONÁMBULO MAGNETIZADO HASTA LA
REALIDAD VIRTUAL**

Lorenzo Carcavilla Puey

Tesis doctoral

Dirigida por el Prof. Dr. Luis Enrique Montiel Llorente

Facultad de Filosofía

Madrid, Septiembre 2014

El ser humano es enormemente complejo, más si cabe el contemporáneo, en el que converge de diversos modos toda la larga historia de la humanidad. Nuestro tiempo exige la escucha atenta de esta complejidad, pues es el único modo de tratar de integrar nuestra inaudita —y por otro lado comprensible, e incluso necesaria— fragmentación. La biología, la historia, la política, la filosofía, el arte, la ciencia, la religión o la espiritualidad no son solo áreas de conocimiento, sino también, y antes que ello, procesos vivos e interrelacionados que conforman la realidad social y cultural. Nuestra salud y nuestra enfermedad dependen y derivan de todas estas dimensiones diferentes pero profundamente compenetradas de lo real, por lo que todas ellas deben de ser atendidas en el proceso de transformación psicológica y social en el que nos encontramos. En esta apertura consiste el verdadero proceso psicoterapéutico, que no queda restringido a la consulta del psicólogo. A todos aquellos y aquellas que siguen en cualquiera de sus diversas formas esta senda vital, oponiéndose a la lógica alienante del reduccionismo y de la especialización, va dedicado este trabajo. Sobre su amor por la integridad del ser humano y sobre su esfuerzo por reconocer la multiplicidad de lo uno y la unidad de lo múltiple se construirá el futuro.

ÍNDICE

Agradecimientos.....	9
Abstract.....	13
Cuestiones técnicas preliminares.....	19

PRIMERA PARTE: INTRODUCCIÓN..... 23

Capítulo 1. TEMA, ESTADO DE LA CUESTIÓN Y JUSTIFICACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN	25
---	----

Capítulo 2. OBJETIVOS E HIPÓTESIS DE TRABAJO	43
--	----

Capítulo 3. MARCO TEÓRICO CRÍTICO	49
---	----

3.1. El sujeto del inconsciente en Jung.....	49
3.2. Realidad psíquica y naturaleza simbólica del proceso de individuación.....	57
3.3. Imaginar.....	61
3.4. Imaginación y lenguaje.....	65
3.5. Vitalidad del mito	74
3.6. Orígenes del arquetipo y empirismo imaginal.....	80
3.7. Psicoanálisis arquetipal del arte y la cultura.....	100

Capítulo 4. METODOLOGÍA.....	131
------------------------------	-----

Capítulo 5. ESTRUCTURACIÓN DE LOS CAPÍTULOS.....	137
--	-----

SEGUNDA PARTE: ETAPAS EN EL DESPLIEGUE HISTÓRICO-SIMBÓLICO DEL MITO DEL ZOMBI..... 139

Capítulo 6. GENEALOGÍA HIPNÓTICA DEL MITO DEL ZOMBI: <i>THE MAGIC ISLAND</i> (1929).....	141
--	-----

6.1. La naturaleza del «mito del zombi»	142
---	-----

6.2. Momentos fundacionales	144
6.3. El lado oscuro del magnetismo y la hipnosis	145
6.4. La pérdida del sonámbulo	148
6.5. La mirada del autómatas	153
6.6. La muerte, el alma y el mundo del espíritu	156
6.7. Peroración.....	159

Capítulo 7. GENEALOGÍA HIPNÓTICA DEL MITO DEL ZOMBI: *WHITE ZOMBIE* (1932)..... 161

7.1. Introducción.....	162
7.2. Migración del hipnotizador perverso.....	165
7.3. Alegoría política	168
7.4. «Zombificación» de la sonámbula.....	171
7.5. Lo femenino en la ciencia.....	175
7.6. Ciencia totalitaria.....	177
7.7. Totalitarismo científico.....	182
7.8. Epílogo: el delirio del Dr. Mabuse	186

Capítulo 8. GENEALOGÍA HIPNÓTICA DEL MITO DEL ZOMBI: ESTRUCTURA ARQUETÍPICA

8.1. Introducción: antecedentes del mito	192
8.2. La sombra, la escalera y el buitre	195
8.3. Muerte del alma y enfermedad del yo	200
8.4. La naturaleza del <i>trickster</i> y el «centro»	205
8.5. El ánima de una época y el anciano sabio	208
8.6. Política y arquetipos	214

Capítulo 9. EL MITO DEL ZOMBI EN LA ACTUALIDAD: DESMEMBRAMIENTO SACRIFICIAL COLECTIVO..... 219

9.1. Introducción: alquimia zombi.....	220
9.2. Un sonámbulo llamado Romero	223
9.3. Desmembramiento, antropofagia y apocalipsis.....	226
9.4. Ulises zombi	232
9.5. El arquetipo del sacrificio.....	236
9.6. Epílogo: la psique colectiva.....	240

Capítulo 10. DISCUSIÓN: HACIA UNA PSICOLOGÍA DE LA CIENCIA Y LA TECNOLOGÍA

10.1. Puntualizaciones en relación a la historia editorial	245
10.2. Simbolismo negativo de la ciencia en la última etapa del mito del zombi..	249
10.3. La ciencia como la neurosis alquímica de nuestra época	254
10.4. La hiperrealización del alma en la realidad virtual.....	264

TERCERA PARTE: CONCLUSIONES.....	275
 Capítulo 11. CONCLUSIONES.....	277
 Bibliografía.....	291
Filmografía	305
Fuentes electrónicas.....	309

Agradecimientos

Exponer la relación detallada de todas las personas que han contribuido a la realización de un trabajo de estas características es una tarea imposible. Si me rigiera por una honestidad escrupulosa la lista sería interminable, pues las raíces de esta investigación se hunden en los albores de mi trayectoria, ya no solo académica, sino vital. No obstante, pese a esta incapacidad casi ontológica de llevar la probidad a su límite último, trataré de ser lo más justo posible. Discúlpeame de antemano las ausencias.

La germinación, desarrollo y consecución de este trabajo serían impensables sin la implicada dirección, la paciente ayuda y el constante apoyo, tanto técnico como intelectual, del profesor Luis Montiel, director de la presente tesis. Sus clases y su labor investigadora en el campo de la historia de la medicina y la literatura supusieron la chispa académica que dio vida a esta investigación, así como los cimientos teóricos sobre los que se fundamentó y creció. Mi agradecimiento hacia él por su desinteresada y generosa atención en el aula y en el despacho, así como por compartir conmigo su exquisita erudición, es inmenso. Como ya prefiguró un sueño en los comienzos de nuestra relación —en el que Luis me precedía internándose en el cuarto piso de una antigua y oscura casa donde ocurrían raros e inexplicables fenómenos—, él ha sido el principal guía en esta travesía. A Luis le debo también la grata posibilidad de haber podido presentar parte de las ideas que aquí expongo a sus alumnos de la asignatura *Psicoanálisis y Literatura* que imparte en el contexto del *Máster de Psicoanálisis y Filosofía de la Cultura*.

Mi agradecimiento hacia el profesor José Miguel Marinas es igualmente enorme, incalculable y de larga data, pues él fue mi primer verdadero mentor ya desde los años de licenciatura. Gracias a su apoyo y a la confianza depositada en mí pude conocer y disfrutar de esa fantástica forma de pensar y de vivir que se llama México, así como fue él el primero que me abrió las puertas, en medio de la aridez, a un oasis de conocimientos no dogmáticos y a la enorme riqueza del psicoanálisis y del pensamiento complejo filosófico y sociológico. Este trabajo es en buena medida el fruto intelectual de la dinámica en mí generada por estos excepcionales impulsos y ricas motivaciones,

que no han parado de repetirse a lo largo de toda mi trayectoria académica. Su desprendida ayuda, su amplitud de miras y su calidad humana e intelectual derrochadas en la clase, el despacho o en el bar han sido un estímulo constante, fundamental e imprescindible para la elaboración de esta investigación. A Miguel debo de agradecerle además la enriquecedora primera oportunidad de exponer mis ideas en un acto académico, así como mi primera publicación científica en una obra colectiva.

Siento a su vez una inmensa gratitud hacia Enrique Galán Santamaría, psicoanalista y coordinador de la edición (1996-2006) de la Obra Completa de C. G. Jung en la Editorial Trotta, por su gentil, atenta, escrupulosa y desinteresada revisión de los textos que he ido realizando en forma de artículos y que ahora se reúnen en este volumen. Sus precisas puntualizaciones y sus pertinentes correcciones fundamentadas en su gran erudición y conocimiento de la obra de Jung me han sido de inestimable ayuda, así como los intercambios de ideas que hemos mantenido epistolarmente. A Enrique le debo a su vez la introducción en el estudio formal de los textos de Jung a través de la asistencia a sus desprendidos seminarios impartidos en el ateneo de Madrid y la atenta guía psicológica y espiritual por la senda del análisis. Sin estas experiencias no solo sería inimaginable este estudio, sino muchos de los elementos vitales de mi vida.

Muchas más personas me han ayudado y han contribuido de un modo u otro en el proceso de elaboración de este trabajo, motivo por el cual les ofrezco mi gratitud y reconozco mi deuda contraída con ellos. La profesora Marta Bernardes y el profesor Diniz Cayolla de la Universidad de Oporto me invitaron a dar a conocer mis planteamientos en el contexto del programa de Doctorado de la Facultad de Bella Artes, brindándome una muy cálida y amistosa acogida y enriqueciendo mi perspectiva con sus comentarios. El Grupo Compostela de Estudios sobre Imaginarios Sociales (GCEIS) también me dio la oportunidad de exponer mis ideas en el contexto del *II Seminario Internacional sobre Imaginarios Sociales*. De entre ellos estoy especialmente agradecido por su apoyo e interés hacia mi trabajo al profesor Daniel H. Cabrera de la Universidad de Zaragoza, al profesor Juan R. Coca de la Universidad de Valladolid, al profesor Josetxo Beriain de la Universidad Pública de Navarra y al profesor Jorge Martínez Lucena de la Universidad Abat Oliba CEU. Agradezco a su vez enormemente a Rafael Huertas, del Instituto de Historia del Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC, la atenta y paciente ayuda logística prestada a mi investigación, así como el

amigable recibimiento y los gentiles comentarios hacia mis propuestas del profesor Andrés Ortiz-Osés de la Universidad de Deusto.

También quiero dar las gracias a mi familia, especialmente a mis padres y hermanos, y a mi cui, sin cuyo amor, cariño y paciente escucha este trabajo hubiera sido imposible de realizar; y a todos aquellos amigos, demasiados para enumerar, que han escuchado mis planteamientos o leído mis textos en un momento u otro del proceso de elaboración de la tesis, enriqueciendo mi visión con sus comentarios y permitiéndome estructurar mis ideas y comprobar la reacción e interés que suscitan en un medio no especializado.

ABSTRACT

HISTORY AND SYMBOLISM OF THE ZOMBIE MYTH: AN IMAGINAL ANALYSIS OF CONTEMPORARY COLLECTIVE PSYCHE FROM MAGNETISED SOMNAMBULIST TO VIRTUAL REALITY

There are not many studies about the zombie fantastic figure. However, this trend seems to be reversed in recent years. The works that have been done to date coincide on two points: reducing zombie origins to Haitian voodoo setting and the undead figure, and adopting a perspective that can be called «allegorical» when it comes time to understand the meaning of their appearance in the Western imaginary. Without denying these roots or the validity of this approach, our research attempts to investigate the genealogy of the living dead and the significance of its emergence in the cultural milieu in a new and different way, such as our study key objectives reflect:

1.- To examine the background of zombie history in the «dark side of animal magnetism and hypnosis» literature and cinema. The working hypothesis on that subject is that living dead genealogy is located in large part in a crucial character of the nineteenth-century fantasy literature and the early twentieth century cinematography, the somnambulist.

2.- To perform a symbolic analysis of the zombie figure in its different historical stages from the analytical psychology (and its subsequent developments) approach, in order to understand the unconscious meaning inside living dead narrative and the psychological sense of its appearance in popular culture. The corresponding working hypothesis is that in the middle of the fantastic zombie universe is the symbolism of «initiator death» and psychological transformation according to the mythological subjects of the «loss/rapture of the soul» and «being swallowed by a monster», among others.

3.- We also intend to conduct a psychological reading of the unconscious meanings running through various topics that appear associated with zombie figure — like totalitarianism, science or technology— by virtue of their own symbolic representation in living dead universe. It is not about analyzing from a particular

theoretical framework how these areas are allegorically represented, but about taking the living dead as an unconscious product which brings in itself a new way of seeing all of these crucial issues.

4.- To examine the theoretical and methodological pertinence of analytical psychology and its later developments, without avoiding neither its possible internal conflicts nor the dialogue and confrontation with other approaches. The focus will particularly be on cultural analysis field.

Regarding our first objective, we extract the following conclusions:

1.- The zombie description in *The Magic Island* (text which engenders the myth) repeats lexical constellations (names that are attributed to zombie) and topics (soul loss, empty stare, psychological instrumentalization, objectification, enslavement, idiocy, disease, death) of «dark side of animal magnetism and hypnosis» fantastic narrative tradition, although in a different space-time context. Zombie is assimilated to the somnambulist figure in *The Magic Island*, work that constitutes in this way the root from which will promote the historic relay between both figures in literature and cinematography.

2.- *White Zombie* (first zombie movie in history) and several works from the second stage of the myth (1932-1968) share many elements with the «dark side of animal magnetism and hypnosis» universe (equivalences between hypnotist and zombificator, allegorical-political use of relationship between hypnotist/zombificator and somnambulist/zombie, female objectification, subject of ethical reflection cessation about the aims of science). In addition, we find that general storyline and symbolic structure are identical in both spheres. These correspondences, along with the fact of the coincidence in time of last works which somnambulist starring and the first of the zombie, allow us to affirm the historic relay between them.

Regarding our second objective, we extract the following conclusions:

1.- The symbolism of the zombie myth's «hypnotic» background is the same as the one in *White Zombie* and in many myth's second stage films. Its central mythologem is the «loss/kidnap of the soul/anima» and its symbolic structure corresponds with the mythic topics of the «descent into hell» and the «initiator death» (whose symbolic elements are: stairs descent, vulture, soul death, hero disease, danger of being submerged in waters, dark spirit meeting, dream, grave), as it happens in alchemical

opus first stage (*nigredo*) and shamanic initiations. The psychological meaning of this archetypal framework is paradoxical: on one hand it symbolizes the repression of our links with the unconscious, the imagination and fantasy repudiation; but on the other hand it symbolizes at the same time the process whereby one can overcome this repression, which is simply to highlight and immerse in those repressed contents, in the unconscious shadow. However, considering that the development of works always leads to a failed meeting between shadow, anima and ego, we conclude that the second stage of the zombie myth and its hypnotic background symbolize the brutalisation of the collective consciousness arising from the loss of relationship with the imaginal psychic world.

2.- The last stage of the zombie myth, which starts in 1968 with *Night of the Living Dead*, keeps the same archetypal theme of the previous period («descent into hell», «initiator death») but it suffers at the same time a profound transformation by virtue of the emergence of new mythologems («dismemberment», «be devoured by a monster», «apocalypse») and other symbolic motifs. The new symbolism underlines the identity between the hero and the monster (between ego and shadow) and the return of the anima figure to a prominent position in consciousness. In this way, it points to a different psychological meaning than the preceding period: the possibility to achieve the regeneration of our collective psychological structure through the confrontation with the shadow and the restoration of ties with imagination and fantasy. However, this transformation is just a possibility, since it depends on ego to make it conscious and effective. Our myth marks also that the identity between ego and shadow has not been fully recognized. Thus, we can conclude that the zombie in its final stage is both the symbol of the cease of the collective psychological transformation process in which we find ourselves and, precisely therefore, the personification of the shadow that must be accepted and integrated into consciousness.

Regarding our third objective, we extract the following conclusions:

1.- In its first and second stage the zombie myth describes the psycho-social process that led to the Second World War. The collective loss of linkage to the unconscious produced the impossibility to read psychologically the emerging symbolic contents («descent into hell», «kidnap of the soul»). The psychological transformation in progress resulted in this way in a massive projection of the shadow in the

international politics field and the consequent literal embodiment (acting out) of the «descent into hell» and «initiatory death».

2.- However, this psycho-social process of projection of the imaginal has a higher amplitude. Its scope is the collective psyche in its totality, and the crucial element with which it connects is the scientific-technological. Our myth shows that the whole complex and paradoxical psychic process which zombie symbolizes is an effect of science and technology. In this sense, we maintain that:

A.- The scientific logic that shapes the consciousness of our time is responsible of the fantasy repression. The archetypal axes of clarity and objectivity which rule over science do not allow to integrate into its resultant consciousness structure the inherent darkness and subjectivity of the soul, so the scientific consciousness becomes essentially no psychological, zombie. This form of psychism projects the fantastic soul contents into the world of matter, whereby the psychological transformation process in which we find ourselves is replaced by technological transformation. Thus, scientific consciousness turns technology into their materialistic and delirious psychology. This is the psychic dynamics by which we are possessed and the essential meaning of the zombie myth. The scientific (un)consciousness is the shadow of our time, our neurosis.

B.- This last statement is not merely negative, as neither neurosis is, since it implies the emergence of a new consciousness structure that can take a catastrophic or constructive direction. In this sense we argue that science is the alchemical neurosis of our time, the embodiment of *nigredo* which is producing the dissolution and transformation of the ancient consciousness form through operations performed on matter by technology. At the same time that sciences analyzed the matter, they produced behind them the solidification of fantasy through technological objects which themselves were giving birth. An absolutely subjective world (re)emerged from the back of scientific (un)consciousness itself: the media. This is the way in which the imaginal confinement in matter exploded uroborically, the initiatory self-immolation of the scientific consciousness structure that had buried fantasy. Cyberspace, virtual universe of simulacrum and hyperreality, is nothing more than the externalization of imaginal world, or what is the same, the incarnation of the soul. If we are still in the midst of a collective initiatory death from which we do not know exit it is because we deny accepting that technology is the embodied psychology of scientific (un)consciousness: the hyperrealization of soul.

Regarding our fourth objective, we extract the following tentative conclusions, open to future developments:

1.- Jung and Lacan subvert the Cartesian subject similarly, but from different levels: the first from the symbolic universe of image and the second from the symbolic universe of language. However, we think that Lacan, through wrongly prioritizing syntax over semantics, reduces the symbolic to language, and the imaginal (creative) to the imaginary (reproductive-mirrored), thereby eliminating the symbolic of the imaginal. We also propose that the Jungian unconscious subject precedes chronologically and ontologically the Lacanian.

2.- Despite the differences between their proposals, both Freud (archaic heritage as memory traces of previous generations) and Jung (archetypes) set out the question of the origin of the psyche's structural symbolism similarly: as an introjection process of repeated experiences throughout mankind history whose result is an imaginal knowledge which is updated in each individual without learning mediation. Thus, we verify that the supposed great confrontation between Freud and Jung about the collective unconscious is, in general terms, nonexistent.

3.- Finding some arbitrary forcings into Giegerich thought about the image and the nature of the soul, we refuse his idea of the soul's absolute negativity which culminates in the logic overcoming of the imaginal. Despite sharing with him the perspective about structural dynamics of consciousness transformation, while for Giegerich this dynamics tends to recognize the logical consciousness status, for us it is also conducted dialectically toward the recognition of the new imaginal and semantic consciousness status arising from technology.

4.- This is our uroboric conclusion: «popular» fantasies, like the zombie myth itself, are true social symptoms and symbols where the collective shadow and the other unconscious subjects (the soul) represent themselves in the new incarnate spiritual form of «entertainment». These fantasies, as obsessions, are the symbolic expression of social «neurosis» and should be listened more closely such as we pay attention to patient symptom repetition. In this «pathological» nature lies precisely why «popular» fantasies are not paid attention as they deserve even though their importance for the analysis and understanding of culture —the collective psyche— is crucial.

CUESTIONES TÉCNICAS PRELIMINARES

Antes de pasar a presentar nuestra investigación nos gustaría realizar una serie de puntualizaciones de carácter técnico que esperamos puedan facilitar la comprensión y la lectura del texto.

El primer punto incumbe al formato de la presente tesis doctoral, que es el denominado «formato publicaciones» regido por el artículo 4.4 de la «NORMATIVA DE DESARROLLO DEL RÉGIMEN RELATIVO A ELABORACIÓN, TRIBUNAL, DEFENSA Y EVALUACIÓN DE LA TESIS DOCTORAL, DEL REAL DECRETO 1393/2007, DE 29 DE OCTUBRE, (BOE 30 DE OCTUBRE DE 2007) POR EL QUE SE ESTABLECE LA ORDENACIÓN DE LAS ENSEÑANZAS UNIVERSITARIAS OFICIALES DE LA UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID». Como establece dicha normativa, los artículos presentados, que se corresponden con los capítulos 6, 7, 8 y 9 (relacionados entre sí y de tema común), han sido publicados en revistas indexadas por las bases de datos de referencia en su campo de conocimiento (el capítulo 6 en *Asclepio*, el 7 en *Escritura e Imagen* y el 9 en *Arbor*, como se especifica al principio de cada capítulo), excepto uno (el capítulo 8, artículo publicado en *Revista Internacional de Humanidades Médicas*, la cual, dada su reciente creación, todavía no está indexada). En vez de presentar los artículos en el formato original en el que fueron publicados, hemos decidido homogeneizar su maquetación y el formato de citas bibliográficas (tal y como exponemos con más detalle en el apartado *Estructuración de los capítulos*, capítulo 5), respetando escrupulosamente el texto original, con la única intención de facilitar la labor a los lectores. A su vez, como establece la misma normativa, hemos incluido una introducción en la que se incluye una revisión del estado actual del tema y los objetivos e hipótesis de nuestro trabajo, así como una discusión integradora y las conclusiones. Además de todo ello hemos añadido en el apartado de *Introducción* (primera parte) un capítulo denominado *Marco teórico crítico*, el cual, tal como justificaremos en su momento, nos ha parecido imprescindible para una mejor y más completa comprensión de nuestra investigación, y otro dedicado a definir nuestra metodología.

La segunda cuestión técnica que queremos subrayar es relativa al uso de las comillas. En las publicaciones presentadas (capítulos 6, 7, 8 y 9), siguiendo los criterios editoriales de las revistas, hacemos uso de un único tipo de comillas, concretamente las denominadas latinas o angulares («xxx»), tanto para las citas textuales y definiciones conceptuales como para la intención irónica o figurada en el empleo de la palabra o palabras entrecomilladas. En estos capítulos solo hacemos uso de las comillas denominadas inglesas o altas (“xxx”) en los casos en los que un texto citado contenga a su vez un entrecomillado, entrecomillado para el cual se usará las comillas altas independientemente de qué tipo se hayan utilizado en el texto original. De este modo diferenciaremos claramente el entrecomillado de la cita y el nuestro, pues de lo contrario se podría dar pie a la confusión.

Ahora bien, el uso de la comillas va a ser diferente en toda la *Introducción* (primera parte), en la *Discusión* (capítulo 10) y en las *Conclusiones* (capítulo 11). Aquí vamos a reservar el uso de las comillas angulares («xxx») para las citas textuales y para las definiciones conceptuales, mientras que utilizaremos las altas (“xxx”) para la intención irónica o figurada en el empleo de la palabra o palabras entrecomilladas y para el entrecomillado dentro de las citas. Creemos que mediante esta diferenciación en el uso de las comillas ayudamos a comprender mejor las intenciones y sentidos del texto.

Otro aspecto técnico que queremos aclarar es el del uso de la palabra «solo/sólo» en su acepción de «únicamente, solamente» (R.A.E., Diccionario de la Lengua Española). Aunque antes era obligado acentuarla, ahora la R.A.E. acepta indistintamente la forma tildada y sin tildar de dicha palabra. Nosotros hacemos uso de la forma sin tildar, con la única excepción de los textos citados en donde esta aparece con tilde.

También queremos puntualizar que todos los textos extraídos de las obras en lengua inglesa que aparecen citadas en la bibliografía son traducción nuestra (lo cual no lo volveremos a subrayar en ningún caso, excepto en los artículos, en donde conservamos el señalamiento original).

Y ya, por último, nos gustaría esclarecer dos puntos técnicos un poco más complejos y de carácter más subjetivo que estos otros anteriores. El primero de ellos concierne al uso de la primera persona del plural en *nuestro* discurso. ¿Por qué *digo* «nuestro» y no «mi» si el que firma el presente trabajo es una sola persona, *yo*, Lorenzo Carcavilla Puey? Quiero subrayar que no hago uso del plural con la intención de ampararme en cierto “impersonalismo científico” que me exima (al menos

retóricamente) de la responsabilidad de las afirmaciones contenidas en este trabajo. Si hago uso del plural (uso que solo ahora rompo para declarar los motivos de tal uso) es porque creo que el texto que se presenta a continuación es una obra verdaderamente colectiva cuyo sujeto es múltiple y no puede reducirse a la singularidad de un yo, y ello por dos motivos principales. En primer lugar, porque el texto contiene alrededor de 800 citas extraídas de aproximadamente 160 obras diferentes realizadas por unos 90 autores, por no mencionar, más allá de las meras citas textuales, que sin el pensamiento y la forma de ver las cosas que estas personas (y otras muchas) me han transmitido a través de sus textos (y de otros modos), esta investigación sería inimaginable e impensable. Muchas de sus voces, que a su vez se formaron por muchas otras que les precedieron, se escuchan, espero, en el presente trabajo. ¿Cómo podría entonces hablar en singular? Si así lo hiciera olvidaría o escondería que ellos están dentro de mí, hablando a través del texto.

Ello nos lleva al segundo motivo, más radical que este anterior, que puede formularse sintéticamente por medio de la siguiente pregunta: ¿Somos cada uno de nosotros una sola persona, un solo sujeto? El jurista, probablemente, no tendrán demasiados problemas en contestar afirmativamente a esta pregunta. El biólogo tal vez se demoraría un poco más en su respuesta, pues el cuerpo humano es un verdadero ecosistema habitado por una enorme cantidad de seres vivos. Aún así, atendiendo a la definición de «persona» como «individuo de la especie humana», acabaría seguramente por posicionarse junto con el profesional del derecho. En oposición a la perspectiva jurídica y biológica, la contestación desde el punto de vista psicológico, que es precisamente el del presente estudio, no es tan sencilla ni directa. Como trataremos de mostrar detenidamente, la psique no es tan unitaria como nos la solemos representar, sino que, al contrario, es decididamente *policéntrica*, una *comuna interior* de *psiques disidentes*. *Somos diferentes personas*, y por ello hablamos en plural.

El segundo y definitivo punto técnico de carácter más complejo y subjetivo que queremos tratar y del que queremos prevenir al lector hace referencia a nuestra manera o estilo de citar. La mayoría de nuestras citas textuales —entre las que se incluyen prácticamente todas las de la *Introducción*—, aunque no sean anteceditas por un «Jung dijo que» o un «como subrayó Freud», son citas “objetivas” al uso clásico que trasladan literalmente a nuestro texto las ideas del autor citado. Pero hay otras que tienen una cualidad diferente algo más compleja. El texto que se reproduce en estas citas es exactamente el mismo al que se hace referencia, pero su sentido, al insertarse en nuestro

discurso, queda modificado con respecto al que se puede extraer cuando se lee la cita en su contexto original. Este modo de citar reivindica la posibilidad de leer el texto que se cita en un sentido que no fue el pensado por su autor, tratando de extraer de esta manera otros sentidos, incluso latentes o inconscientes, no explicitados pero potencialmente contenidos en el original. Se podría decir que es un “modo psicoanalítico” de citar o un estilo psicológico de parafrasear, de releer el texto citado. El uso más frecuente que hacemos de este estilo de citación es extraer una idea de un contexto para aplicarla a otro en el que se muestra igualmente válida. Pongamos un ejemplo sencillo: un historiador de la medicina dice que la figura del sonámbulo literario sufre el proceso de «transformación de la psique en un aparato susceptible de control». Nosotros, en un contexto en el que estamos realizando un análisis comparativo entre el sonámbulo y el zombi, nos apropiamos de la cita y aplicamos esta idea directamente al zombi, ahondando de este modo en los paralelismos entre uno y otro. Pese a que el autor de la cita no tenía este objeto en mente, su idea, como se deduce fácilmente del nuevo contexto en el que aparece, se puede aplicar igualmente al zombi (a un nuevo objeto) sin perjuicio para con la idea original. En cualquier caso, solemos explicitar tal uso de la cita en su lugar correspondiente. A partir de aquí, es tarea del lector interesado (sobre todo de aquel especializado en el campo correspondiente, pues es especialmente a él a quien van dirigidas estas “relecturas”) el examinar más detenidamente el texto del que se extrae la cita para profundizar en las relaciones, matices y giros que se sugieren. Creemos que esta libertad y flexibilidad a la hora de citar da una riqueza al texto difícil de conseguir por otros medios, así como exime al lector no interesado el soportar lo que de otro modo serían largas y engorrosas explicaciones que, además, dificultarían excesivamente en cualquier caso el correcto desarrollo de los argumentos.

PRIMERA PARTE: INTRODUCCIÓN

Capítulo 1. TEMA, ESTADO DE LA CUESTIÓN Y JUSTIFICACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN

Si lo comparamos con otras criaturas del “monstruario” moderno occidental, el zombi es una figura que ha recibido poca atención por parte del mundo académico. Mientras que al monstruo de Frankenstein o a Drácula se les ha dedicado una enorme cantidad de tesis y artículos, el zombi es todavía un campo bastante inexplorado. Este estado de cosas contrasta con el ingente número de obras literarias, cinematográficas y de otros tipos en las que el zombi aparece en las últimas décadas. De entre ellas podemos extraer la siguiente muestra paradigmática de enorme éxito popular que evidencia el célebre estatus que este monstruo ha alcanzado: *La noche de los muertos vivientes* (*Night of the living dead*, George A. Romero, 1968), imprescindible película que supone el último gran giro en la historia del zombi y en donde quedaron fijadas sus características actuales fundamentales; el videoclip *Thriller* (John Landis, 1983), primer video musical declarado Patrimonio Nacional por el Congreso de EE.UU.; el videojuego *Resident Evil* (Capcom, Westwood Studios, 1996); o el cómic *Los muertos vivientes*, escrito por Robert Kirkman y dibujado por Tony Moor y Charlie Adlar (*The Walking Dead*, 2003-Actualidad), recientemente adaptado a serie de televisión (*The Walking Dead*, Frank Darabont, 2010-Actualidad).

Ante este desequilibrio entre el interés académico y el del público nos preguntamos: ¿Por qué el zombi, siendo una figura tan presente y recurrente, no despierta más curiosidad en los investigadores? En primer lugar se podría pensar que este fenómeno se corresponde con la edad de unos y de otro y su correspondiente calado cultural. Mientras que el monstruo de Frankenstein tiene ya cerca de doscientos años y Drácula supera los cien (así como el vampiro hunde sus raíces mucho más profundamente en la historia), adquiriendo en su trayecto una gran importancia en la cultura occidental, el zombi aparece en la esfera de la creación fantástica al comienzo del segundo tercio del siglo veinte. Por lo tanto, la mayor atención que Drácula o Frankenstein han recibido se podría deber sencillamente a que han estado presentes por más tiempo en el imaginario colectivo, inspirando multitud de obras e ideas, y que por ello ha habido más oportunidades y motivos para analizarlos y reflexionar sobre ellos.

No obstante, pese a que esto sea cierto, si nos fijamos en la producción académica de la década anterior, fecha en la que se dispara la producción de literatura y cine sobre zombis, esta hipótesis cae parcialmente por tierra, pues el desequilibrio sigue siendo el mismo: por un lado, una enorme cantidad de obras literarias, cinematográficas y de otros muchos tipos en las que el zombi es el protagonista y que no despiertan demasiada atención en el mundo académico; por el otro, un gran número de tesis y artículos sobre Drácula y Frankenstein¹ que se corresponden con una menor presencia cultural de los mismos.

Otra razón del poco interés académico por el zombi podría ser su origen. El monstruo de Frankenstein y Drácula emergen de obras concretas que provienen de la pluma de reconocidos literatos. El zombi, por el contrario, no tiene una obra fundadora única, sino que su creación ha sido colectiva y diacrónica, sufriendo diversas mutaciones a lo largo de su historia a través de diferentes películas y obras literarias. Además, los autores que han contribuido a su creación no tienen el prestigio de los padres de los otros monstruos ni está considerada la calidad de sus obras en la historia de la cultura al mismo nivel que aquellas otras. El valor literario o cinematográfico de la estela del zombi parece insuficiente: es serie B, cultura popular, no alta cultura merecedora de consideración erudita. Esta razón puede explicar bastante bien por sí misma el por qué los estudiosos ignoran al zombi. Es, en un principio, coherente: si su calidad es mala, ¿para qué interesarse? No obstante, aquí se abre una cuestión importante relativa al estudio de la cultura. Dadas las enormes transformaciones en la producción artística de las últimas décadas, sobre todo en lo que se refiere a las características de la cultura popular y de masas —o mejor, de la cultura mediática²—, ¿es la calidad de la obra el único criterio que le da la dignidad suficiente para ser estudiada? Creemos que no. La reiteración recurrente en la cultura de motivos que llegan a adquirir cierto carácter obsesivo tiene un valor histórico, sociológico, antropológico y psicológico independientemente de su calidad formal, técnica o de contenido. Como ya señaló Kracauer a mitad del siglo pasado, estas persistentes repeticiones de elementos suponen «proyecciones externas de urgencias interiores. Y es

¹ Sin salir de nuestras fronteras, y sin pretender ser exhaustivos, encontramos las siguientes tesis doctorales: (Olivares Merino, 1999; González Moreno, 2001; Sánchez-Verdejo, 2004; Santoro Domingo, 2006; Fernández de Arroyabe, 2007; Lucendo Casal, 2009); así como diversos artículos en revistas de prestigio: (De la Peña, 2000; Martín, 2000; González Martín, 2001; Villacañas, 2001; Hardison, 2002; González Moreno, 2003; Olivares Merino, 2006; Ramalle-Gómara, 2007; Reid, 2010).

² Para una confrontación de los conceptos *cultura de masas* y *cultura mediática* (desde un contexto intelectual muy próximo al que se va a desarrollar en este trabajo), cf. el apartado I *Cultura de masas y cultura mediática* en (Chillón, 2000: 124-135).

obvio que llevan un peso más sintomático, cuando se presentan tanto en películas impopulares como en las populares, en filmes de categoría B como en superproducciones» (Kracauer, 1985: 16). Jung comparte esta perspectiva cuando afirma que «incluso obras de un valor literario altamente dudoso pueden resultar especialmente interesantes para el psicólogo» (Jung, 1999: 81).

Si se puede justificar de este modo la pertinencia del estudio de una figura literaria y cinematográfica de segunda clase como la del zombi, la pregunta que nos hacíamos nos conduce entonces hacia el cuestionamiento de un campo concreto: el de la sociología o la psicología de la ciencia o, más concretamente, el de la sociología o psicología de la actividad académica en ciencias humanas, puesto que el problema que se nos presenta parece señalar hacia una posible selección *a priori* de las materias u objetos de estudio. Con *a priori* nos referimos a los factores que determinan la elección de los temas de estudio en las instituciones académicas y científicas que no se fundamentan precisamente en la argumentación reflexiva o el pensamiento razonado sino en elementos más o menos inconscientes. De entre la multiplicidad de estos factores queremos resaltar uno. Parece que el mundo académico tiene predilección por lo “serio”, no solo a nivel metodológico, donde está completamente justificada su aplicación, sino también en lo que a su objeto de estudio se refiere. Es como si al tratar con fenómenos que no tienen el suficiente prestigio o gravedad intelectual la investigación de los mismos quedara contaminada por su valor inferior en ese nivel determinado, como si no existiera una división clara o independencia suficiente a la hora de juzgar la calidad del fenómeno por un lado, y su posible interés a otros múltiples niveles por otro. De este modo la pertinencia y el rigor con el que se puede abordar el fenómeno desde otras perspectivas quedan obturados junto con toda su potencial riqueza, no ya artística o filológica, que puede ser efectivamente escasa, sino sociológica, antropológica o psicológica. Esta contaminación del juicio que reduce a una sola dimensión los diversos valores que un fenómeno puede adquirir desde diferentes prismas de análisis es de naturaleza psicológica. Su dinámica se basa en la propagación inconsciente de la emoción o impresión negativa asociada a determinado nivel de juicio a todas las demás perspectivas desde las que se puede analizar. Además, parece ser que cuanto más actual es el fenómeno, como es el caso del zombi, más difícil es no identificarse con la emoción negativa a él asociada, puesto que esta sigue viva, y por lo tanto más fácil es despreciar su examen. Solo con el pasar del tiempo, cuando el fenómeno se convierte en “historia”, empieza a cobrar valor para el minucioso interés

del estudioso. El supuesto distanciamiento emocional del investigador respecto del objeto de estudio como criterio metodológico científico aparece de este modo como un error y la presunta objetividad de la ciencia como una ilusión —sobre todo de las llamadas “humanas”—, ya que la emoción se revela e interviene se quiera o no, velada pero efectivamente, en la misma elección de los temas de estudio, momento de la investigación que escapa por completo a la formalización y a los principios de la razón científica.

Surge una posible explicación desde el campo del psicoanálisis de este desinterés por el zombi que relaciona y complementa lo dicho hasta ahora. La desatención/rechazo de su estudio y su repetición en el medio cultural, las dos características que hasta ahora han aparecido reflexionando sobre la escasez de trabajos sobre el zombi, son precisamente los rasgos fundamentales que definen los productos de lo inconsciente. Siguiendo esta línea, podemos plantear dos hipótesis: en primer lugar, que tal vez la naturaleza del zombi sea la de una formación inconsciente y colectiva, un síntoma cultural que habla sobre nuestro estado de ánimo actual; y en segundo lugar, que la baja atención académica que el zombi despierta podría ser un efecto de la resistencia por parte de la consciencia o pensamiento colectivo (o al menos del mundo académico como su representante institucional) a atender e integrar el retorno de lo reprimido que esta figura podría contener.

* * *

Dejando de lado por el momento estas explicaciones tentativas que más tarde desarrollaremos, comprobamos que existen no obstante varios trabajos sobre el zombi desde diversas perspectivas. Además, verificamos que muchos de estos estudios se aglutinan en el último lustro, por lo que parece que se empieza a romper, e incluso a invertir, la dinámica que acabamos de describir. El examen y comentario de los mismos nos va a servir para acotar y definir el campo desde el que nosotros vamos a abordar al zombi.

En primer lugar encontramos los estudios que tratan sobre el zombi como realidad antropológica. El zombi aquí es una figura de la cultura haitiana, producto a mitad de camino entre la tradición folclórica y las prácticas rituales religiosas. Estudios de este tipo, pese a sus diferentes enfoques, serían el de Maya Deren sobre los mitos y creencias de la religión vudú (Deren, 1953), los de Wade Davis acerca del trasfondo

etnobiológico del zombi vía sustancias psicoactivas (Davis, 1985, 1988), o el de Ackermann y Gauthier, que combina las dos perspectivas anteriores (Ackermann y Gauthier, 1991). Esta dimensión antropológica del zombi tiene muy poco que ver con el zombi que a nosotros nos interesa y no tiene prácticamente ninguna relevancia para nuestro estudio. Como se puede comprobar desde el momento en el que lo comparamos con el monstruo de Frankenstein y con Drácula, el zombi con el que vamos a tratar es el de la creación literaria y cinematográfica. Bien es verdad que el folclore haitiano tiene cierto peso en la aparición del zombi como figura fantástica occidental pero, por un lado, este peso es mucho menor del que se le ha querido dar como intentaremos mostrar y, por otro, ello no quiere decir que la cuestión de la realidad “carnal” del zombi haitiano tenga algo que ver con los avatares que se producen en la fantasía de los autores occidentales que han ido creado y recreando al zombi a través de la literatura y el cine. Desde el primer momento la narrativa del zombi entronca con una tradición literaria y cinematográfica que nada tiene que ver con el vudú ni con el *culte des morts* practicado en Haití, integrando así numerosos elementos ajenos a este marco y emancipándose además progresivamente de este contexto escenográfico. Por ello, pese a que el trasfondo religioso caribeño nos interesará en la medida en que jugó un papel en la emergencia y popularización del zombi fantástico a partir de 1929 a través de la novela *La isla mágica* (Seabrook, 1989), proporcionando de este modo a los relatos literarios y cinematográficos cierta fuerza o potencia “mítica”, podemos prescindir por completo del análisis de los estudios antropológicos sobre el zombi. Nuestro muerto viviente habita el imaginario social occidental y es ajeno al debate de cuanto hay de realidad o ficción en los relatos folclóricos o etnológicos sobre zombis que vienen de Haití. A partir de aquí damos por sentado que nos referimos y hablamos en todo momento del zombi literario y cinematográfico.

Los diversos ángulos desde los que ha sido tratado el zombi fantástico pueden dividirse en dos grandes grupos. Al primero pertenecen los estudios que lo utilizan como metáfora de diversos fenómenos, que pueden ir desde cuestiones sociales contemporáneas hasta ciertos planteamientos sobre la naturaleza de la consciencia. Aquí el zombi no es examinado en su propio contexto ni como un fenómeno en sí mismo. En estos trabajos el muerto viviente no es el centro del análisis o incluso ni siquiera es estudiado como tal, sino que tan solo se utiliza como una alegoría para desarrollar otros temas diferentes. Estudios de este tipo serían el de Harman, en donde el zombi es usado como metáfora de la situación económica actual, adoptando por ejemplo la

denominación de “bancos zombis” que algunos comentaristas económicos empezaron a utilizar desde el comienzo de la crisis financiera en el 2007 (Harman, 2010); el de Drezner, el cual explica y desarrolla ciertas dimensiones de teoría política y teoría de las relaciones internacionales a través de la figura del zombi (Drezner, 2011); el de Chalmers, donde el zombi sirve como imagen alegórica para plantear la imposibilidad de una explicación materialista de la consciencia dentro del campo de la filosofía de la mente (Chalmers, 1997); o el de Pastor, que analiza las transformaciones y cambios del periodismo en la era digital tomando al zombi como metáfora de sus procesos (Pastor, 2010). Estos trabajos son interesantes en el sentido de que evidencian la capacidad del zombi de trascender el género fantástico e insertarse como medio explicativo en muy diversos campos del conocimiento, mostrando de este modo la creación de sentido y de recursos conceptuales e intelectuales que produce el arte, incluso el más popular, más allá de su propio contexto. No obstante, como nuestra investigación se encamina al análisis del zombi literario y cinematográfico, podemos abstenernos también de examinar esta categoría de trabajos.

El segundo grupo de estudios sí que centra su foco de atención en el zombi como figura propia de la creación fantástica. Estos se pueden subdividir a su vez en dos clases diferentes. En la primera se encuadran los que adoptan una perspectiva centrada fundamentalmente en los estudios literarios y cinematográficos, normalmente de género. Los trabajos más numerosos de este tipo son las filmografías sobre el cine de zombis. Estas suelen abordar el tema de forma histórica, exponiendo la evolución del subgénero de forma más o menos exhaustiva a través del comentario de las diferentes películas que se han ido realizando. A través de esta forma de análisis las filmografías no solo contextualizan históricamente y sintetizan el argumento de las películas, sino que también plantean su relación y conexiones con los fenómenos sociales de su tiempo, así como van desarrollando libremente distintas interpretaciones o teorías explicativas de sus sentidos metafóricos, filosóficos o psicológicos. Obras de este tipo son (Palacios, 1996; Serrano Cueto, 2009; Gómez Rivero, 2009; Rusell, 2005). También existe alguna antología de literatura zombi, como la de Palacios, en donde este recopila varios relatos cortos prologados por una serie de análisis históricos sobre la aparición y transformación del zombi en sus diferentes soportes, tanto en la literatura como en el cine o el cómic (Palacios, 2010). Más allá de este tipo de trabajos hallamos los “ensayos de género”. Estos no pretenden recopilar un gran número de obras sino realizar un recorrido general por los principales hitos literarios y cinematográficos para

reflexionar más exhaustivamente que las filmografías sobre las razones de su aparición en la cultura o analizar sus diferentes sentidos. Un análisis de este tipo sería el de Bishop que, partiendo de la tradición de la literatura gótica, examina primero los orígenes folclóricos del zombi para centrarse luego en las películas de Romero con el fin de analizar la temática desde una perspectiva de conjunto (Bishop, 2010). Similar perspectiva adopta la primera —y hasta el momento única— tesis doctoral sobre el zombi leída en España, en donde del Olmo traza un recorrido que arranca de las danzas de la muerte medievales y las disecciones anatómicas del Renacimiento, deteniéndose luego las raíces haitianas del muerto viviente y en la filmografía *romeriana*, española e italiana, hasta llegar a la caracterización del actual zombi apocalíptico en sus diferentes formatos (Del Olmo, 2013). El foco de esta clase de estudios puede situarse también más allá del zombi, incluyendo otros personajes del género de terror, como es el caso del libro de Waller, que examina la narrativa del no-muerto desde *Drácula* de Stoker hasta *Dawn of Dead* de Romero (Waller, 2010). Por último, encontramos en este subgrupo trabajos no ya generales sino más especializados y centrados en alguna dimensión concreta. Ejemplos de estos serían el de Dillard, que efectúa un análisis de los elementos textuales y estructurales de *La noche de los muertos vivientes*, obra pionera, como dijimos, que introduce las principales características actuales del zombi (Dillard, 1987); el de Rhodes, que realiza un examen pormenorizado de *La legión de los hombres sin alma* (*White Zombie*, Victor Hugo Halperin, 1932), la primera película de zombis de la historia, indagando en sus antecedentes, trama, protagonistas, producción, impacto, etc. (Rhodes, 2001); o el de Sánchez Trigos, que analiza la figura del zombi en la cinematografía española (Sánchez Trigos, 2009). Luego veremos en que medida es interesante y útil para nosotros toda esta bibliografía.

El segundo conjunto de investigaciones que estudian al zombi fantástico se caracterizan por ser trabajos que desbordan el marco de los estudios propiamente cinematográficos o literarios, integrando otras perspectivas teóricas desde un prisma generalmente interdisciplinar, y que se pueden encuadrar de modo general dentro del campo de los estudios culturales. Aquí vamos a encontrar gran variedad de enfoques. Se incluyen en este grupo artículos como los de Harper que, partiendo de la teoría feminista y los estudios de género (Harper, 2003, 2007) o de la teoría crítica y política (Harper, 2002), analiza cuestiones como la representación de la mujer o el consumismo a través de las películas sobre zombis; estudios como el de Grant, que se interna en la misma dirección basándose también en los estudios de género y la teoría feminista

(Grant, 2008); ensayos como el de Gunn y Treat, que examinan al zombi como una alegoría del concepto de ideología tal como es entendido por los estudiosos de la comunicación (Gunn y Treat, 2005); o libros colectivos como el editado por McIntosh y Leverette, que incluyen artículos que abordan el mundo del zombi centrándose en muy diversas cuestiones, como la política del cuerpo, los estudios de género, la comedia *splatter*, los videojuegos, el cine zombi italiano, etc. (McIntosh y Leverette, 2008). En nuestra lengua encontramos trabajos como el ensayo de Fernández Gonzalo, que estudia al zombi a través de la obra de Romero desde una perspectiva eminentemente filosófica, desarrollando ciertas relaciones entre la dimensión metafórica del muerto viviente y los planteamientos conceptuales de autores como Blanchot, Foucault, Deleuze o Derrida con el objetivo de analizar diversas problemáticas que atraviesan nuestro momento sociocultural actual (consumismo, poder, *mass media*, tecnoafectividad, narcisismo, capitalismo, publicidad, alienación, etc.) (Fernández Gonzalo, 2011); el artículo de Ferrero y Roas, que examinan mediante diversas películas el potencial metafórico del zombi en lo referente determinados fenómenos sociales como el capitalismo, la militarización, la manipulación política e informativa, el totalitarismo o las crisis económicas, políticas, sanitarias o migratorias (Ferrero y Roas, 2011); el estudio de Korstanje, que analiza la emergencia en el cine de zombis de fragmentos de la mitología nórdica, fundamentalmente del culto a los muertos, desde una perspectiva antropológica (Korstanje, 2009); o los trabajos de Martínez Lucena, que van desde el estudio sucinto del zombi dentro de la narrativa del no muerto y su relación con el narcisismo (Martínez Lucena, 2008); pasando por la exploración de cuestiones como la situación política, la depresión, la muerte, la animalidad en el humano, la ciencia o el suicidio a través de las películas de muertos vivientes, realizando a su vez una lectura filosófica de la plasticidad metafórica del zombi a partir de la obra de Foucault y Derrida (Martínez Lucena, 2012); hasta la indagación, junto con Barraycoa, de la relación del zombi con el totalitarismo y el consumismo a través de la obra de Hannah Arendt y la teoría de los imaginarios sociales (Martínez Lucena y Barraycoa, 2012).

* * *

No hemos pretendido ser completamente exhaustivos en esta revisión bibliográfica. Pese a ello, pensamos que esta amplia muestra de trabajos se deja pocos por el camino (al menos de los escritos en lengua española), sobre todo en lo que se

refiere a los estudios de carácter más académico del zombi fantástico (no tanto, en cambio, en el campo de las filmografías, que son muy numerosas), así como consideramos que es suficientemente representativa de las diferentes perspectivas desde las que se ha estudiado al zombi hasta la fecha. Alargar la lista no redundaría en ningún provecho para nuestro trabajo. Queremos subrayar también que tampoco hemos querido realizar una clasificación definitiva con categorías totalmente definidas y excluyentes. La línea divisoria entre unas y otras puede ser difusa en algunos casos y depender más de una evaluación cuantitativa del peso que se le da en cada estudio a unos aspectos u otros. Nuestra pretensión a la hora de realizar esta revisión y clasificación, suficiente para el cumplimiento de nuestros objetivos, es tan solo tratar de sintetizar e ilustrar de un modo ordenado los diferentes tipos de análisis y orientaciones teóricas que existen sobre el zombi hasta la fecha.

Existen dos puntos, fundamentales para nuestra investigación, que son comunes a toda la masa de estudios sobre el zombi fantástico que acabamos de exponer (recordemos que excluimos de nuestro examen, como dijimos, los que se refieren al zombi antropológico y los que utilizan al zombi como mero recurso metafórico para examinar otras cuestiones y que no abordan al muerto viviente en su propio contexto). El primero es relativo a la historia del origen y aparición del zombi en el cine y la literatura occidental. *La isla mágica* de Seabrook, relato novelado acerca de la estancia en Haití del escritor que incluye leyendas y narraciones sobre el folclore de la isla, fue la obra literaria que catalizó el interés por el zombi en occidente (Rhodes, 2001: 78 ss.) y la que inspiró los dos primeros productos plenamente fantásticos protagonizados por esta figura imaginaria: la obra teatral *Zombie* de Kenneth Webb (Rhodes, 2001: 83 ss.) y la película *White Zombie*³ de Victor Hugo Halperin (Rhodes, 2001: 30 ss., 93), ambas de 1932. Pese a no ser un ensayo antropológico ni periodístico, el libro de Seabrook retrata al zombi desde el contexto del vudú y los ritos mágicos y religiosos de Haití, marco geográfico en el cual se insertan las dos obras siguientes mencionadas (eso sí, ya con mucha más libertad inventiva). *La isla mágica* es un relato entre el diario de viajes novelado, el reportaje folclórico y la ficción, mientras que *Zombie* y *White Zombie* son obras fantásticas que adoptan la atmósfera y diversos elementos del texto de Seabrook para desarrollar sus argumentos. Por ello la práctica totalidad de los trabajos que

³ Comercializada en español como *La legión de los hombres sin alma* (como ya reflejamos antes), nombre con el cual la hemos insertado en la filmografía. No obstante, nos referiremos a esta película con su nombre original a partir de aquí porque su sentido es crucial en el desarrollo de nuestros planteamientos, así como, por otra parte, porque es ampliamente conocido incluso en el ámbito hispanohablante.

abordan el nacimiento del zombi en la literatura y el cine coinciden en que su origen y antecedentes se encuentran fundamentalmente en el folclore haitiano.

No obstante, desde nuestra perspectiva, esta lectura ha sido exagerada y se le ha dado un peso que no le corresponde, desplazando de este modo el análisis de otras posibles fuentes de la narrativa zombi. Que el muerto viviente de *La isla mágica* sea el haitiano no quiere decir que no haya en este texto inaugural referencias a otros campos temáticos a través del léxico o las metáforas utilizadas para describir al zombi. Al ser una narración novelada, el libro de Seabrook alberga la posibilidad de contener alusiones a figuras de la literatura y el cine y, a través de ellas, entrar en relación con otras tradiciones del arte occidental que nada tiene que ver con el vudú. Lo mismo puede decirse, y con mayor motivo, sobre *Zombie* y *White Zombie*, así como de los productos literarios y cinematográficos que les siguen. Estas obras fantásticas no tienen la más mínima intención de describir ninguna realidad folclórica, por lo que su capacidad de absorción y conexión con otras fuentes es mucho mayor.

Estamos haciendo referencia a una tradición literaria y cinematográfica concreta cuya figura central es el sonámbulo, y que denominamos, partiendo de un estudio de Montiel (Montiel, 2003a), «el lado oscuro del magnetismo animal y la hipnosis». En esta esfera se encuadran relatos como *El magnetizador* de Hoffmann (*Der Magnetiseur*, 1813) o *La verdad sobre el caso del señor Valdemar* de Poe (*The Facts in the Case of M. Valdemar*, 1845), novelas como *Trilby* de George du Maurier (1894) y películas como *El gabinete del doctor Caligari* de Wiene (*Das Kabinett des Dr. Caligari*, 1919) o *El doctor Mabuse* de Lang (*Dr. Mabuse, der Spieler-Ein Bild der Zeit*, 1922). No es una absoluta novedad esta relación que aquí planteamos: ya se ha señalado que *El gabinete del doctor Caligari* es uno de los «precedentes genéricos» citado en casi todas las filmografías del subgénero (Gómez Rivero, 2009: 26); se han examinado algunas de las influencias en *White Zombie* de la película de Archie Mayo *Svengali* (1931), la más famosa y exitosa de entre las numerosas adaptaciones cinematográficas de *Trilby*, y a partir de ellas su conexión con el mesmerismo y la hipnosis (Rhodes, 2001: 26 ss.); así como se suelen mencionar las diferentes adaptaciones al cine del cuento de Poe antes mencionado en las filmografías (Gómez Rivero, 136-137, 328-330) y antologías (Palacios, 2010: 173). No obstante, consideramos que estas relaciones trazadas hasta el momento son muy escasas y superficiales. Creemos que han sido nombrados tan solo unos pocos de entre todos los motivos comunes que comparten las obras del lado oscuro del magnetismo y la hipnosis y las primeras películas de zombis. Los trabajos se limitan

a señalar fundamentalmente los paralelismos entre el uso de la mirada por parte del hipnotizador y del “zombificador” y alguna similitud entre el sonámbulo y el zombi, sin profundizar demasiado en ellos. Desde nuestra perspectiva, las relaciones entre una esfera y otra son mucho más numerosas y hondas de lo que se ha dicho hasta ahora. Por ejemplo, no se ha analizado la presencia de esta tradición en la descripción del zombi de *La isla mágica* ni se han examinado con exhaustividad las múltiples correspondencias estructurales y de otros tipos (fundamentalmente las simbólicas) entre unos relatos y otros. Es bastante posible que este vacío se deba al desconocimiento por parte de los estudiosos del zombi de la historia del magnetismo animal y la hipnosis, tanto en su vertiente médica como en la literaria y cinematográfica. Por ello, una de nuestras principales líneas de investigación se encamina a profundizar en esta dirección a través de la historia de la medicina y sus relaciones con el arte y la cultura.

El otro punto en el que coinciden los trabajos sobre el zombi y que debemos analizar por sus implicaciones en la orientación que va a tomar nuestra investigación, es lo que podríamos denominar la adopción de una «perspectiva alegórica o metafórica». Independientemente de su prisma teórico —ya sea este el de los estudios literarios o cinematográficos, de género, culturales, el de la teoría crítica o política, la sociología o la filosofía— todos los estudios parten de la concepción de que en el universo literario y cinematográfico que envuelve al muerto viviente se encuentran representadas o aparecen reflejadas muy diversas cuestiones acerca de la situación social y política en la que se encuentran insertas las obras. Cada investigador, con los recursos de su propio campo, trata de desentrañar de este modo los diferentes significados alegóricos del zombi y de todo el resto de motivos, personajes y elementos argumentales que le acompañan. El zombi ha sido analizado siguiendo esta línea como metáfora del imperialismo, del consumismo, del capitalismo, del totalitarismo, de la militarización, de los usos y efectos de los *mass media* y de la publicidad, de la alienación, del narcisismo, de la manipulación política, de la muerte, etc. Esta forma de abordar el tema es absolutamente pertinente y legítima. Solo hay que observar la lista de temas que acabamos de enumerar, la cual podría ser más larga y minuciosa, para darse cuenta de la riqueza de resultados que se obtiene con la aplicación de esta «perspectiva metafórica» y su validez e importancia para el estudio, ya no solo de los múltiples sentidos que el zombi adquiere en las diversas obras, sino de la sociedad y la cultura en general.

Pese a la idoneidad de este enfoque y sus fructíferos hallazgos, nosotros vamos a adoptar en nuestra investigación un punto de vista diferente que, al menos que nosotros

sepamos, no ha sido aplicado hasta el momento al estudio de la figura del zombi. Con ello no pretendemos contradecir los análisis de tipo «metafórico», sino más bien complementarlos y ampliar así la pluralidad de significados que la literatura y el cine de zombis alberga con la intención de comprender un poco mejor el momento sociopolítico y psicológico en el que nos encontramos a través del análisis de esta figura actualmente obsesiva en nuestra cultura. La perspectiva que vamos a utilizar podemos definirla, en contraposición a la «metafórica», como «simbólica». Es dentro del marco conceptual de la psicología analítica donde toma sentido esta diferenciación metodológica entre enfoques que aquí estamos realizando, con lo que nos situamos de este modo fundamentalmente, pero no con exclusividad, en el campo de esta corriente de psicología fundada por Carl Gustav Jung y sus desarrollos posteriores.

Todavía no vamos a justificar ni a explicar en detalle nuestra posición teórica y metodológica, cosa que dejamos para sus apartados correspondientes, pero debemos aclarar brevemente la distinción entre lo que llamamos alegórico o metafórico y lo simbólico para comprender la utilidad para nuestra investigación de los estudios mencionados en la revisión bibliográfica y poder determinar así el lugar que entre ellos le corresponde. En nuestro contexto, el del análisis de una figura fantástica que emerge en ciertos productos artísticos a partir de un momento histórico determinado, el abordaje que denominamos simbólico se definiría por centrar su foco en el sentido inconsciente que esta creación imaginaria puede albergar. La imagen que el escritor o el cineasta trae a la luz y que se convierte en un motivo cultural relativamente estable y emblemático por medio de su repetición y reproducción en el imaginario social supone en este sentido la expresión de ciertos contenidos psíquicos colectivos cuya significación es ignorada por la consciencia. El análisis simbólico se dirige entonces hacia la toma de consciencia de estos contenidos inconscientes y no hacia la dilucidación de la dimensión metafórica o alegórica que el artista ha tratado de construir a través de la combinación consciente de elementos explícitamente representados. Mientras que la perspectiva metafórica se basa en una lectura más o menos semiótica del conjunto de elementos por los que está compuesta la obra artística, el enfoque simbólico se encamina hacia la comprensión psicológica y afectiva de las raíces y significados inconscientes del producto creativo.

Desde esta perspectiva psicológica el símbolo (Jung, 1971b: 281-291) no es una creación racional del pensamiento sino una formación inconsciente en buena medida irracional en donde emergen contenidos olvidados, reprimidos y/o completamente

inéditos, tanto en la dimensión individual como en la colectiva. Su aparición se encuentra dirigida por la intencionalidad propia de los procesos de la fantasía y la imaginación que trascienden la determinación de la voluntad del yo y que se fundamentan en una dinámica psíquica relativamente autónoma respecto de la consciencia. Esta dinámica es denominada por Jung «función trascendente» (Jung, 2004: 69-95) y su objetivo es la compensación de la parcialidad y la unidireccionalidad de la consciencia a través de la producción de símbolos. El símbolo es de este modo una solución de carácter prospectivo a los conflictos psíquicos que surgen de la tensión existente entre la consciencia y lo inconsciente, una «máquina psicológica que transforma la energía» (Jung, 2004: 47) libidinal modificando la orientación de la consciencia.

Ante este planteamiento cabe preguntarse, ¿Qué es entonces el zombi, una alegoría o un símbolo? Creemos que, como prácticamente todo producto artístico en mayor o menor medida, el zombi participa de ambas dimensiones. Jung distinguió bastante tajantemente el arte no simbólico del simbólico, denominándolos respectivamente «psicológico» y «visionario» (Jung, 1999: 82-84). Nosotros pensamos que, pese a que exista esta diferencia, la división entre las dos formas no es tan categórica. Pueden existir tipos visionarios bastante puros, productos fantásticos casi íntegramente surgidos de procesos inconscientes, u obras de arte sumamente racionales e intelectuales en las que el yo ha controlado férreamente el proceso creativo. Pero la obra artística, o al menos la mayoría de ellas, siempre contiene elementos de ambas esferas y la pertenencia a un lado u otro depende más del factor cuantitativo que del cualitativo. Además, como el propio Jung reconoció desde los comienzos de su obra, el que algo sea simbólico o no lo sea no solo depende del objeto en sí mismo, sino también, hasta cierto punto, de la condición de la consciencia del sujeto que lo considera (Jung, 1971b: 284).

La relación entre la dimensión alegórica y simbólica en la obra de arte es dinámica y compleja. Como hemos recalcado ya, el zombi es una figura fantástica o imaginaria en cuya creación y transformación histórica ha intervenido un considerable número de escritores y cineastas. En esta evolución se puede observar cómo en un momento dado surge un sentido inconsciente en una de las obras, tanto para el creador como para el público, del cual se toma consciencia más tarde a través de la reflexión y la crítica, pasando de este modo en un tercer momento a formar parte de los elementos explícitos utilizados conscientemente por los autores de las siguientes obras. Pongamos

un breve y sencillo ejemplo con *La noche de los muertos vivientes*. Como declara Romero en el documental *Zombiemanía* (Donna Davies, 2007), no había ninguna intención por parte de los que realizaron esta obra de efectuar ninguna crítica social o política. Tan solo querían hacer una película de terror que fuera «divertida». No obstante, diversos críticos y parte del público vieron con el tiempo en ella una denuncia a la guerra de Vietnam y a la segregación racial en Estados Unidos (Ferrero y Roas, 2011: 4). Romero tomó así consciencia de ciertos elementos simbólicos de su película, en un principio inconscientes, que enriquecían la forma de ver esos fenómenos sociales, por lo que fueron utilizados intencionalmente en sus obras posteriores (también por otros autores), como en la explícita crítica a la militarización de *El día de los muertos* (*The Day of the Living Dead*, 1985), lo cual tuvo a su vez como efecto la posibilidad de una mayor toma de consciencia por parte del espectador del sentido crítico inicialmente inconsciente. Este hecho expresa como, a través del tiempo y el afrontamiento de los contenidos y significados inconscientes que afloran en el arte, lo que en un primer momento surge como símbolo puede pasar a convertirse en alegoría consciente. Aunque el ejemplo es muy simple, vemos en él la cristalización y constatación de la concepción de Jung relativa a la esencia de la dinámica creativa colectiva: «el arte constituye un proceso de autorregulación espiritual en la vida de las naciones y las épocas» (Jung, 1999: 75). A su vez, podemos comprobar que este proceso psíquico colectivo que acabamos de exponer se ajusta a la perfección a los tres tiempos de la función transcendente: emergencia de lo inconsciente, relación del yo con estos contenidos e integración de los mismos en la consciencia (renovación y ampliación de la personalidad) (Jung, 2004: 91 ss.).

Desde nuestro punto de vista, la perspectiva metafórica y la simbólica no son solo compatibles, sino necesarias ambas para un abordaje completo del “objeto” de estudio. No obstante, creemos detectar que en la práctica no hay una diferenciación clara en la utilización de ambos enfoques. Dada la estrecha y compleja relación dinámica que se da entre la dimensión metafórica y la simbólica en el propio “objeto” de estudio, tal como acabamos de describir, ocurre en ciertas ocasiones que el investigador no distingue, y ni siquiera se propone hacerlo, una perspectiva de otra, utilizándolas indistinta e inconscientemente. Con este problema se abren varias cuestiones metodológicas, epistemológicas y gnoseológicas en las que no vamos a entrar, puesto que su examen detenido nos llevaría demasiado lejos. Sin embargo, sí queremos puntualizar algunas de ellas, más concretamente, aquellas cuyo desarrollo se

hace necesario para la definición de nuestra investigación con respecto al resto de estudios.

No pensamos que el psicoanálisis o la psicología analítica sean las únicas doctrinas desde las que se puede abordar el sentido inconsciente que emerge en la obra de arte. La sociología, la filosofía o la simple reflexión pueden, sin utilizar los recursos de estas corrientes psicológicas, llegar a tomar consciencia de tales elementos simbólicos, puesto que los medios de los que se vale el psicoanálisis son en buena medida la concienciación y formalización de procesos psicológicos que no solo pertenecen a su disciplina, sino a la psique humana. Ahora bien; sí que consideramos al psicoanálisis y la psicología analítica los mejores y más completos instrumentos con los que se puede realizar una lectura simbólica del producto artístico. Desde otros campos se pueden apresar fragmentos de los contenidos inconscientes de las obras, pero es la metodología de las “psicologías profundas” la que brinda la posibilidad de una aproximación integral a la faceta simbólica del fenómeno. No es por ello ninguna casualidad el enorme éxito que han tenido los enfoques psicoanalíticos, analíticos, arquetipales y mitocríticos en los estudios literarios y cinematográficos de las últimas décadas.

En este sentido, constatamos que existen en los diversos estudios sobre el zombi ciertos análisis eventuales de elementos inconscientes concretos que atraviesan su universo fantástico. Pero estas lecturas simbólicas fragmentarias son pequeñas islas que surgen en un océano fundamentalmente semiótico y alegórico. Sin los recursos de las psicologías de lo inconsciente no es posible alcanzar el sentido inconsciente estructural de la obra, en nuestro caso, de la estela narrativa del zombi. La aproximación metodológica al objeto de estudio de ambas perspectivas (la metafórica y la simbólica) y, sobre todo, sus resultados en lo referente al significado íntegro del fenómeno, son muy diferentes. Se podría decir que mientras que la perspectiva alegórica analiza los posibles sentidos de las partes por separado sin preocuparse demasiado por la relación que hay entre ellas, el enfoque simbólico (la «hermenéutica psicológica» —Hillman, 2000: 318— simbólica) observa al fenómeno como un todo que se encuentra atravesado, pese a que aparentemente no exista conexión entre sus diferentes elementos, por un sentido unitario que no se halla en el nivel de los signos que lo componen, sino en la estructura dinámica psicológica que los pone en relación —no ya como signos entonces, sino como verdaderos elementos simbólicos—.

Tenemos ahora suficientes datos como para poder discriminar la utilidad para nuestra investigación de la bibliografía existente sobre el zombi, el lugar que le corresponde a nuestro estudio entre los diferentes tipos de trabajos realizados hasta la fecha, y la pertinencia de emprender un análisis como el nuestro. Como material básico de consulta, tanto general como para cuestiones u obras específicas, y como vehículos para conocer la historia y evolución del cine, la literatura, los cómics y los videojuegos protagonizados por el zombi, las obras más útiles para nosotros han sido las filmografías que antes hemos citado y la antología de Palacios. Aparte de las fuentes primarias (relatos, novelas, películas y entrevistas fundamentalmente) y de los textos relativos a nuestro aparato teórico, estos son los documentos principales en los que se ha basado nuestro trabajo, pues proporcionan abundantes datos históricos y material en bruto no excesivamente elaborado a nivel interpretativo, materia prima fundamental para nuestra investigación. Trabajos más especializados dentro del campo de los estudios cinematográficos también nos han ofrecido una inestimable ayuda en el mismo sentido, sobre todo el de Rhodes, en el que hay recopilada gran cantidad de información histórica y documental sobre *White Zombie*, el primer producto fantástico donde aparece el muerto viviente y una de las piedras angulares de nuestro trabajo.

Los “ensayos de género” no han sido tan provechosos para nosotros como los anteriores. En lo que respecta a los antecedentes del zombi, Bishop centra su foco en el trasfondo folclórico haitiano del zombi y Waller en la genealogía del no muerto. A su vez, el análisis interpretativo de ambas obras se sitúa de lleno dentro de la esfera de la metáfora social. Dado que las dos líneas directrices fundamentales de nuestra investigación van en sentidos diferentes, pese a ser estudios completamente lícitos, ricos y de buena calidad, no nos han sido demasiado útiles. Como ya hemos dicho, nuestra mirada apunta, por un lado (en lo que se refiere a los orígenes históricos), a las relaciones entre la literatura y cinematografía del «lado oscuro del magnetismo animal y la hipnosis» y la narrativa del zombi y, por el otro (respecto a al nivel analítico), a la dimensión simbólica de la figura del muerto viviente, no a la alegórica.

Sobre los trabajos que hemos encuadrado de modo general dentro de los estudios culturales, caracterizados por adoptar un prisma interdisciplinar, podemos decir prácticamente lo mismo que acabamos de comentar sobre los ensayos de género. Pese a ello, tanto unos como otros no han sido absolutamente inservibles para nuestra

investigación. La lectura de todos ellos (varias realizadas en verdad habiendo comenzado ya nuestro estudio), cada uno con su perspectiva particular, nos han aportado una amplia y detallada visión de conjunto acerca de la multidimensionalidad de sentidos metafóricos y facetas que tiene la figura del zombi. A su vez, hemos encontrado (en unos más que en otros) fragmentos de análisis que sobrepasaban la esfera alegórica y abordaban algún elemento verdaderamente simbólico, dilatando y enriqueciendo de este modo nuestra comprensión. No obstante, como vemos, nos han interesado en mayor medida y nos han sido más útiles los trabajos en los que priman la exposición detallada de los acontecimientos objetivos que han ido ocurriendo dentro del subgénero —datos históricos acerca de las fuentes, las influencias directas conocidas, el contexto de producción o el impacto en el público de las sucesivas obras fundamentales— que los estudios que se centran en la dimensión interpretativa. Ello se debe principalmente a que nuestra aproximación a la dimensión simbólica de la figura del zombi desde el marco teórico de la psicología analítica es inédita y, como dijimos, considerablemente diferente al resto de enfoques «metafóricos» desde los que se ha abordado la temática. El hecho que mejor muestra esta relativa independencia entre ambas perspectivas es que, pese a haberse publicado un buen número de los trabajos citados cuando habíamos desarrollado ya las líneas analíticas principales de nuestro estudio, no tuvimos ninguna necesidad de replantearnos o modificar el itinerario de nuestra investigación.

No consideramos que nuestro trabajo sobre el zombi ocupe un lugar totalmente aparte respecto al resto de estudios, pero sí creemos que su naturaleza teórica y metodológica posee cierto carácter específico que lo hace diferente a los demás. A la vez que supone la conjunción y el desarrollo de los fragmentos de lecturas simbólicas dispersos por la masa de investigaciones, implica también una forma verdaderamente novedosa y fértil de abordar la temática. No es lo mismo acercarse al objeto de estudio con la intención de encontrar indicios de los fenómenos sociales que envuelven la producción de la obra que tratar de salir de esa red de signos para aprehender la estructura inconsciente de sentido que la atraviesa. Desde la perspectiva de la psicología analítica, afrontar plenamente la dimensión simbólica conlleva tener que disociar en un primer momento la obra del contexto histórico en el que surge, extraer la relación dinámica de sus diferentes elementos y compararla con fenómenos imaginarios característicos de otros momentos temporales diferentes que aparentemente no tienen nada que ver, con el objetivo de obtener su trasfondo estructural ahistórico. Los datos

que se obtienen de este modo permiten comprender el “objeto” de estudio, volviendo a contextualizarlo en su tiempo histórico en un segundo momento, de una forma distinta que si no se hubiera realizado este trayecto. Esta aproximación psicológica toma al fenómeno imaginal⁴ como cristalización simbólica de un estado de ánimo particular — en este caso colectivo— del que no se tiene consciencia y que es producto de la psique objetiva (de lo inconsciente colectivo)⁵, por lo que no se trata entonces de leer o interpretar al zombi desde un entramado teórico determinado, sino *de que el zombi nos interprete a nosotros* a través de la escucha de su sentido inconsciente. Por todo ello estimamos que nuestro estudio es pertinente, e incluso necesario, pues creemos, en definitiva, que trae a la luz una nueva y fructífera manera de entender el sentido de que aparezca y se instale obsesivamente en la cultura un símbolo como el zombi, posibilitando tal vez de este modo la toma de consciencia de ciertos elementos reprimidos u olvidados por nuestra sociedad que puede incluso que trasciendan con creces el ámbito estricto de esta figura fantástica.

⁴ Incorporamos aquí una diferenciación terminológica y conceptual propia de la psicología arquetipal. No hablaremos a partir de ahora de «fenómenos imaginarios» sino de «fenómenos imaginales». El sentido de esta distinción introducida por James Hillman, que a su vez la toma del islamólogo Henry Corbin, estriba en distinguir y subrayar la función productiva (no solo reproductiva) de la imaginación, es decir, «evitar cualquier confusión con lo meramente *imaginario* y poder devolver a la imaginación su legítimo valor noético, esto es, restituirle “su función de verdadero órgano de conocimiento, capaz de “crear” *ser*”» (Hillman, 1999: 59).

⁵ Como es sabido, este concepto es fundamental en la obra de Jung, probablemente la piedra angular de su teoría junto al concepto de «arquetipo» (ambos íntimamente relacionados), y puede rastrearse por lo tanto en toda su obra. Su última y mejor perfilada aproximación teórica al mismo puede hallarse en el texto *Consideraciones teóricas acerca de la esencia de lo psíquico*, en (Jung, 2004: 161-235).

Capítulo 2. OBJETIVOS E HIPÓTESIS DE TRABAJO

Los dos objetivos principales de nuestro trabajo se pueden extraer directamente del anterior apartado. De hecho, ya los hemos mencionado, pues son las dos líneas de investigación que nombramos en relación a sus correspondientes vacíos detectados en el campo de estudios sobre el zombi. El primero de ellos es examinar la historia de los antecedentes del muerto viviente en la literatura y en el cine, cuyas raíces más directas se encuentran desde nuestra perspectiva, como trataremos de demostrar, en la esfera del «lado oscuro del magnetismo animal y la hipnosis», situándonos de este modo como más arriba señalamos en el terreno de la historia de la medicina y sus relaciones con el arte y la cultura (capítulos 6, 7 y 8). Nuestra primera hipótesis de trabajo es en este sentido que la genealogía del zombi de nuestro imaginario colectivo no se encuentra tan solo en el folclore haitiano o en la figura del no muerto, sino también, e incluso más estrechamente, en un personaje crucial de la literatura fantástica del siglo XIX y la cinematografía del primer tercio del siglo XX, el sonámbulo, así como —aunque en menor medida y de manera casi tangencial— en un pariente cercano suyo, el autómatas.

El segundo de nuestros objetivos fundamentales consiste en la realización, como ya dejamos claro, de un análisis simbólico de la figura del zombi desde el enfoque propio de la psicología analítica y sus posteriores desarrollos, apoyándonos en materiales provenientes de disciplinas afines a ella, como la historia de las religiones y la mitología. Con ello buscamos principalmente la comprensión del sentido inconsciente que alberga la narrativa del zombi y, con él, el significado y los motivos psicológicos de la aparición en la cultura popular occidental de este monstruo parido por la fantasía colectiva. A su vez, también trataremos de conectar estos elementos con otros complejos simbólicos que se pueden hallar actualmente en el imaginario colectivo. En lo que se refiere a la hipótesis de trabajo correspondiente, no podemos ir mucho más allá del planteamiento de la existencia de dicho sentido inconsciente y de tales motivos psicológicos, pues de otro modo traicionaríamos nuestro enfoque teórico y metodológico. «Una psicología verdaderamente finalista plasmaría sus fines en sus medios, y podríamos ver su objetivo final en los métodos que emplearía para avanzar hacia él (...) [siendo su pregunta fundamental]: ¿cuál es el propósito de este

acontecimiento para mi alma?» (Hillman, 2004: 54). No pretendíamos buscar al principio de nuestra investigación un sentido predeterminado, sino dejar hablar y escuchar al entramado simbólico que aflora en las obras relativas al muerto viviente, por lo que no hubo necesidad de formular ninguna hipótesis concreta. No obstante, si que debemos reconocer que partimos de ciertas intuiciones que guiaron nuestro estudio y que fuimos modificando, ajustando y ampliando conforme desarrollábamos nuestro análisis simbólico. El inicio de nuestro trabajo no fue pues un salto al vacío. Estas percepciones preliminares consistieron en la detección de ciertos símbolos que aparecían en la literatura y la cinematografía del zombi de forma constante y que giraban principalmente alrededor de los temas de la muerte y la enfermedad. Los motivos simbólicos arquetípicos⁶ más fundamentales a los que nos referimos son la «pérdida del alma» (el vaciamiento psíquico del zombi) y el «ser engullido por un monstruo» (su ansia antropófaga), todo lo cual nos fue conduciendo conforme profundizábamos en nuestro análisis hacia la estructura simbólica general de la «muerte iniciática» y la transformación psicológica. Por ello, pese a que proponer ahora una hipótesis sería algo artificioso e implicaría falsear en cierta medida el verdadero procedimiento de nuestra investigación (procedimiento que creemos que debe ser conservado en la composición de nuestro texto), si que podemos plantear que partimos de la conjetura de que en el centro del universo fantástico del zombi se encuentra el simbolismo de la muerte, la enfermedad y la transformación psicológica a través de los temas mitológicos (entre otros) de la pérdida del alma y de ser engullido por un monstruo.

Existe además un factor importante a tener en cuenta en relación con este objetivo. Como ya hemos referido, las características del zombi no han sido constantes a lo largo de su historia, pues sufren importantes modificaciones que cristalizan definitivamente en 1968 con *La noche de los muertos vivientes*. Por ello el análisis simbólico va a ser necesariamente doble: en un primer momento lo realizaremos utilizando como material los antecedentes “hipnóticos” y las primeras obras que el zombi protagoniza, puesto que comparten la misma estructura argumental y los mismos elementos (capítulos 6, 7 y 8), y en un segundo momento lo aplicaremos a los nuevos motivos simbólicos que surgen en la narrativa del muerto viviente con el comienzo del

⁶ Pese a que hemos tratado de evitar en la medida de lo posible introducir la terminología propia de nuestro marco teórico en este apartado y el anterior se hace ineludible la filtración de los conceptos más cruciales. Respecto al de «arquetipo» se puede aplicar lo mismo que lo dicho en la nota 5 sobre lo «inconsciente colectivo» a modo de preludio de lo que más tarde desarrollaremos.

último tercio del siglo XX (capítulos 9 y, en buena medida, 10). La observación de estos cambios en la estructura simbólica de las obras, junto con su contextualización social, nos permitirá a su vez extraer el sentido inconsciente y las posibles razones e implicaciones psicológicas colectivas de esta transformación de la figura del zombi a lo largo de su historia.

Además de estos dos objetivos capitales nos marcamos un tercero, que en verdad es múltiple y se halla estrechamente relacionado con el anterior, siendo en cierto sentido su prolongación natural. Nuestra intención no es circunscribir nuestro estudio exclusivamente a la figura del zombi *stricto sensu*, sino tratar de expresar lo más posible las constelaciones simbólicas que lo atraviesan. El zombi es, como venimos diciendo, una imagen de la fantasía en la que cristalizan ciertos contenidos inconscientes que han sido olvidados y/o reprimidos socialmente y cuyo núcleo simbólico es el que hemos expuesto muy sucintamente en relación al segundo objetivo. Estos elementos inconscientes aparecen insertos en el entramado imaginal del zombi entre un gran número de temas de carácter eminentemente consciente como son el totalitarismo, lo femenino, la ciencia, la tecnología, etc. Por ello estas materias, pese a ser usadas más o menos explícitamente por los autores para construir el marco metafórico de sus obras, trascienden la dimensión alegórica desde la que fueron concebidas al encontrarse preñadas a su vez de cierta significación inconsciente, pasando a adquirir de este modo en el proceso creativo una faceta o sentido simbólico adicional y novedoso. Recordemos lo dicho acerca de la complejidad de la relación entre la esfera metafórica y la simbólica en la obra de arte. Pero no se trata ahora de que ciertos aspectos simbólicos puedan devenir metafóricos, sino al contrario, de que un componente explícitamente alegórico puede albergar a su vez cierto sentido inconsciente al estar atravesado y formar parte del entramado simbólico. Ya dijimos que la perspectiva simbólica toma al producto artístico y las relaciones entre sus partes como un todo, y ello se debe a que los componentes del símbolo se hallan dinámicamente estructurados por un sentido unitario en un principio desconocido por la consciencia. Siguiendo esta línea, el tercer objetivo que nos marcamos es la realización de una lectura fundamentalmente psicológica de los significados inconscientes que contienen actualmente esas áreas de nuestra cultura a partir de su representación simbólica en el universo fantástico del zombi. Queremos volver a subrayar que no se trata de analizar cómo aparecen representados metafóricamente todos estos temas en las obras relativas al zombi a partir de un marco teórico antropológico, sociológico o

filosófico determinado, sino de tomar al muerto viviente como un producto de lo inconsciente que trae en sí mismo una nueva forma de ver y de encarar todos estos asuntos culturales cruciales. Al aparecer de este modo todas estas cuestiones en correspondencia con el zombi, llevaremos legítimamente nuestro estudio más allá del propio mundo literario y cinematográfico del muerto viviente para internarnos plenamente en el análisis de la cultura (de la *psique colectiva*), apoyados por materiales provenientes del campo de la historia (tanto general como, especialmente, de las religiones), de la filosofía o de la propia psicología profunda. Nuestra lectura se dirige, en definitiva, hacia la escucha del discurso del alma⁷ que emerge en la figura del zombi y que porta un mensaje significativo para nuestra forma de concebir y afrontar la realidad (forma que, queremos recalcar, es siempre psicológica) y, en particular, en relación a algunos de los campos actualmente más problemáticos de la realidad humana. Por todo ello, y con más motivos todavía que los aducidos ya respecto al segundo objetivo (a la conservación de nuestro procedimiento en la estructura del texto y al respeto a nuestro método hay que sumar aquí la multiplicidad de áreas temáticas y la complejidad de la entrelazada relación entre la dimensión alegórica y la simbólica), se hace inviable formular hipótesis o planteamiento preliminar alguno en relación a nuestro tercer objetivo. Tan solo diremos que, pese a que a algunos les pueda parecer completamente contraintuitivo (tal vez sea más digerible nuestro planteamiento si tenemos presente lo que ha aportado, por ejemplo, el monstruo de Frankenstein a la reflexión y comprensión de nuestra cultura), creemos que el análisis del universo fantástico del zombi puede darnos la oportunidad de traer a la luz de la consciencia un modo psicológico —esto es, que parte y tiene en cuenta la *realidad psíquica*— más profundo, complejo e incluso curativo de pensar y entender la política, la ciencia o la tecnología.

Y ya, finalmente, nos proponemos alcanzar un cuarto y último objetivo. Aprovechando las ideas y reflexiones surgidas a lo largo de nuestro estudio histórico y simbólico de la figura del zombi y de sus relaciones e implicaciones con respecto a nuestro estado psicológico colectivo —e incluso antes de ello, pues plantearemos ya

⁷ Nos referimos al concepto de «alma» tal como lo comprende Jung y la psicología analítica: «El alma es una sucesión de imágenes en el más amplio sentido, pero no una yuxtaposición o una secuencia fortuitas, sino una estructura perfectamente propositiva y llena de sentido, una expresión en imágenes de las actividades vitales» (Jung, 2004: 325). Este planteamiento, en cuyo centro se encuentra la capacidad autónoma del alma para crear proposiciones plenas de sentido, será ampliamente desarrollado con posterioridad por Hillman y la psicología arquetipal a través del ahondamiento en los procesos de «personificar», «patologizar» y «psicologizar» propios del alma; cf. (Hillman, 1999).

nuestras propuestas desde la construcción del marco teórico crítico que sigue a este apartado—, trataremos de examinar la pertinencia teórica y metodológica, con especial hincapié en el campo del análisis de la cultura, de la psicología analítica y sus posteriores desarrollos (fundamentalmente la psicología arquetipal y la obra de Wolfgang Giegerich, considerada la «tercera ola del pensamiento junguiano» —Miller, 2005: x—), sin eludir a su vez sus posibles conflictos internos ni el diálogo y la confrontación con otros enfoques. Para poder cumplir este objetivo, y en verdad todos los anteriores, deberemos de realizar un análisis puramente teórico de los planteamientos y conceptos (a nuestro juicio) cruciales de la psicología analítica y arquetipal que utilizaremos a lo largo de nuestra investigación, como son el *sujeto del inconsciente*, la *realidad psíquica*, el *símbolo*, el *proceso de individuación*, la *imaginación*, el *mito* y el *arquetipo*. La intención fundamental de este análisis propositivo (es decir, que no pretende ser una mera repetición de la teoría, sino una confrontación crítica que aporte propuestas resolutivas ante los planteamientos y controversias conceptuales entre los diversos autores tratados) no es otro que formalizar y definir lo mejor posible nuestro marco de pensamiento para una mejor y más completa comprensión de nuestro trabajo.

Capítulo 3. MARCO TEÓRICO CRÍTICO

3.1. El sujeto del inconsciente en Jung

Si hay algo que atraviesa y estructura la obra de Jung desde el principio hasta el final (así como, de diversos modos más o menos marcados, todo el pensamiento psicoanalítico), es la idea de que el yo no es el sujeto sino un objeto, o al menos no es siempre el sujeto ni, por lo tanto, el único: en la psique hay *otros*, una multiplicidad de personalidades. En *Tipos psicológicos*⁸, obra de 1921, Jung afirma que la disociación de la personalidad es un fenómeno de la psicología normal, como evidencian los cambios acusados de carácter que sufre el individuo cotidianamente al pasar de un medio a otro (medios como son, por ejemplo, el laboral y el familiar) (Jung, 1971b: 198 ss.). Por ello «hay que diferenciar, lo más acusadamente posible, la relación del individuo con el objeto exterior de la relación con el sujeto (...) El sujeto considerado como objeto “interior” es el inconsciente» (Jung, 1971b: 200). Este sujeto (en verdad *sujetos*) es denominado por Jung «alma»⁹. La formulación y desarrollo de esta noción ocupará el centro de todo su trabajo posterior.

Extraigamos de sus textos varios ejemplos donde se nombran explícitamente los *sujetos de lo inconsciente* y el yo como objeto. En *Metas de la psicoterapia*, conferencia publicada en 1929, Jung explica las transformaciones del paciente a partir de su técnica psicoterapéutica (la imaginación activa) del siguiente modo: «su yo aparece como objeto de lo que opera en él» (Jung, 2006: 53); en este proceso «lo que llamamos “yo” parece pasar a una posición periférica» (Jung, 2006: 55). Más clara y contundentemente, además de situado en un contexto que trasciende el proceso terapéutico, lo expresa en el artículo del mismo año *Los problemas de la psicoterapia moderna*: «el alma del hombre no es sólo un objeto de la Medicina entendida como ciencia natural, no es sólo el enfermo, sino también el médico, no es sólo el objeto, sino también el sujeto» (Jung,

⁸ Podríamos retrotraernos a trabajos de la conflictiva década anterior, pero donde aparece explícitamente por primera vez la idea de un sujeto inconsciente es probablemente en este texto. Ello se debe a que *Tipos psicológicos* es la primera gran elaboración teórica de Jung después de haber pasado por su proceso personal de confrontación con lo inconsciente.

⁹ Para su primera definición cf. (Jung, 1971b: 197-206).

2006: 77). Dos años más tarde, en 1931, dirá en otra conferencia que «lo inconsciente percibe, tiene intenciones y presentimientos, siente y piensa a semejanza de la consciencia» (Jung, 2004: 349). Un poco después, en el texto de 1934 *Sobre los arquetipos de lo inconsciente colectivo*, plantea la cuestión del sujeto en relación con la experiencia de lo inconsciente como sigue: «Yo soy el objeto de todos los sujetos, en perfecta inversión de mi consciencia habitual, donde soy siempre sujeto que *tiene* objetos» (Jung, 2002a: 21). Lo mismo ocurre a nivel tanto filogenético como ontogenético, puesto que «el pensar precede a la consciencia primitiva del yo, y esta es mas bien su objeto que su sujeto (...) [Nosotros también] tenemos así mismo un pensar preexistente» (Jung, 2002a: 33), pues el hombre moderno puede vivir igualmente «las más antigua forma del pensar como una actividad autónoma, cuyo objeto es uno mismo» (Jung, 2002a: 37). Más adelante, en 1944, hablando sobre la meditación y la imaginación dentro del contexto alquímico, dice: «cuando los alquimistas hablan de *meditari* no se refieren en modo alguno a la mera reflexión, sino a un coloquio interior, y por tanto a una relación viva con la voz del “otro” que está en nosotros y nos contesta, precisamente, pues, desde lo inconsciente» (Jung, 2005: 184). Hacia el final de su vida, en *Presente y futuro* (1957), texto sobre la situación psicosocial de la época, comentará la «positiva resistencia a la posibilidad de que junto al yo pueda darse una segunda autoridad psíquica» (Jung, 2001: 274). Y en relación a la incapacidad del ser humano de aceptar los argumentos del otro, Jung expresará en *La función transcendente*¹⁰: «En la medida en que no acepte al otro, tampoco concederá el derecho a la existencia al “otro” que hay dentro de sí mismo, y viceversa. La capacidad para el diálogo interior es un baremo para medir la objetividad exterior» (Jung, 2004: 93). Estos ejemplos se podrían multiplicar.

Si prescindimos del vocabulario propiamente junguiano, que abordaremos más tarde con la intención de caracterizar lo mejor posible sus planteamientos, uno de los conceptos más usuales que utiliza Jung para denominar a los sujetos de lo inconsciente es el de personalidad(es), como ya se evidencia en su primera caracterización del alma (Jung, 1971b: 197). En su esfuerzo por definir a lo largo de su obra a estas *otras* personalidades psíquicas se puede percibir en algunos momentos cierto conflicto en lo que se refiere a atribuirles o no la capacidad de consciencia así como a concederles mayor o menor integridad, mostrándose de este modo que el intento de determinar su

¹⁰ Este texto fue originalmente escrito en 1916, pero no fue revisado y publicado hasta 1958.

naturaleza y sus características no es una tarea fácil. En el texto de 1939 *Consciencia, inconsciente e individuación* podemos leer algo que entra en cierta contradicción con las declaraciones anteriores:

Pero si suponemos una consciencia en lo inconsciente, inmediatamente nos vemos confrontados con el hecho de que no puede existir una consciencia sin sujeto, esto es, sin un yo con el que estén relacionados los contenidos. La consciencia necesita un centro, es decir, un yo que sea consciente de algo. No sabemos de ningún otro género de consciencia y tampoco podemos imaginarnos una consciencia sin yo (...) Aunque no se pueda encontrar un «segundo yo» (excepto en los raros casos de doble personalidad), las manifestaciones de lo inconsciente muestran cuando menos *rastros de personalidades* (...) *La personalidad no tiene como necesaria premisa a la consciencia.* (Jung, 2002a: 265)

Pese a estas afirmaciones en las que se subraya el aspecto fragmentario de las personalidades de lo inconsciente, acto seguido dice que podría haber pruebas de personalidades más completas y menos fragmentarias, declarando: «Estoy convencido de que hay tales pruebas» (Jung, 2002a: 266), pasando a describir luego algunos de estos *otros* de lo inconsciente. No obstante, un poco después volverá a decir: «Esas representaciones forman una especie de extrañas entidades que uno quisiera dotar de consciencia del yo; casi parecen apropiadas para ello. Sin embargo, esa idea no encuentra confirmación en los hechos (...) Presentan, por el contrario, todos los signos de las personalidades fragmentarias» (Jung, 2002a: 268).

¿A qué se deben las oscilaciones más o menos contradictorias de este texto? Detectamos tres posibles motivos. El primero sería la inherente ambigüedad de los productos de lo inconsciente, así como las múltiples diferencias (los diferentes grados de fragmentación y coherencia) dentro del espectro de sus manifestaciones. El segundo motivo tiene que ver con la fecha del texto y con la posible “intención terapéutica” del mismo. Estas reflexiones de Jung se encaminan a criticar las especulaciones de ciertas personas acerca de una especie de «superconsciencia» (Jung, 2002a: 264), por lo que el acento puesto en el yo podría tener la intención de tratar (“terapéuticamente” a través del texto) una posible asimilación del yo por parte de lo inconsciente implícita en dichas especulaciones. El texto podría tener en este sentido la intención de compensar la “huida a oriente” de algunos, enfatizando la responsabilidad del yo en un momento crucial

como es el comienzo de la Segunda Guerra Mundial. La tercera posible razón que podría causar estas oscilaciones (que no es excluyente respecto a las anteriores) es la identificación excesiva entre el sujeto y el yo que Jung realiza en este momento, así como el planteamiento de una dependencia recíproca casi total entre la consciencia y el yo, con lo cual retorna a una visión más o menos clásica del sujeto. Consideramos que los tres factores tienen su peso en la configuración del texto. Al resaltarlos queremos subrayar la dificultad y complejidad de la aproximación a lo inconsciente y, a su vez, puntualizar las vacilaciones que pueden encontrarse al respecto en ciertos puntos de la obra de Jung (cuyas raíces son, por otra parte, profundas y complicadas, pues tienen que ver con la conceptualización en su pensamiento no solo del yo, del sujeto y de la consciencia, sino también, y por ello mismo, del conocimiento científico —de la epistemología— y de la teoría del conocimiento —de la gnoseología—). Pero queremos alertar a su vez de que las aparentes contradicciones al respecto pueden deberse, como decimos, a necesidades de orden terapéutico, lo cual introduce una importante cuestión tanto teórica como práctica: la de la temporalidad de la dinámica psíquica, o, dicho de otro modo, la cuestión de la relatividad (dialéctica) de todo enunciado sobre la psique dada su inherente estructuración en diferentes *momentos temporales cualitativamente diferentes* (la realidad *dinámica* de la psique). Hay veces que, dado el estado de equilibrio psíquico puntual, es necesario enfatizar la posición del yo y otras la de lo inconsciente, tanto a nivel individual como colectivo (histórico).

De un modo u otro, la centralidad en la obra de Jung de la idea de que el alma es el sujeto y de su autonomía respecto del yo es constante e incuestionable. Creemos que el mejor texto del que podemos partir para comprobarlo es el ensayo de 1947 (y ampliado en 1954) *Consideraciones teóricas acerca de la esencia de lo psíquico*, «la más acabada presentación conceptual de su psicología» (Galán Santamaría, 2004: xvii), donde se acerca al tema del sujeto de modo contrapuesto al artículo anterior: no solo existe el sujeto inconsciente sino que incluso va a plantear la posibilidad, aparentemente contradictoria, de la existencia de cierta consciencia en lo inconsciente. A través de una aproximación marcadamente dialéctica, en un primer momento dirá (aquí en discusión con Wundt y su negación de la existencia de «representaciones» inconscientes) que «los contenidos inconscientes»¹¹ llevan implícita una especie de representabilidad o

¹¹ Jung, subrayémoslo como él lo hace en el texto, habla siempre de «contenidos» inconsciente y no de «representaciones» inconscientes, contenidos cuyo primer acceso a la consciencia sería en forma de símbolo, el cual no es una representación en sentido clásico, como más tarde veremos.

consciencia, con lo que la posibilidad de un sujeto inconsciente entra seriamente en consideración. Este último, sin embargo, no es idéntico al yo» (Jung, 2004: 166). Luego, al hablar sobre los fenómenos de disociabilidad de la psique, declara que ante los actos voluntarios inconscientes «resulta ineludible la necesidad de un sujeto que dispone y al que se le “representa” algo» (Jung, 2004: 175), un «sujeto secundario subliminal (...) al que la hipótesis le ha atribuido la cantidad de energía necesaria para el conocimiento» (Jung, 2004: 176). Este sujeto inconsciente del conocimiento tiene una doble naturaleza, ya que se encuentra disociado del yo por dos motivos diferentes: por un lado, por efecto de la represión; por el otro, porque de él forman parte procesos que el yo todavía no puede comprender. Estos dos sujetos del inconsciente actúan indirectamente sobre el yo, el primero a través del síntoma y el segundo mediante la creación de símbolos. No obstante, no se puede determinar que haya una diferencia radical entre ellos, pues existe una relación dinámica entre ambos.

Jung hace entonces una analogía entre la consciencia y la percepción sensorial del sonido y la luz, e hipotetiza que la consciencia también podría tener, al igual que estas funciones, un umbral superior e inferior en cuyos extremos se darían procesos inconscientes que denomina «psicoides» (Jung, 2004: 177). De este modo, «si lo inconsciente puede abarcar todo lo que se conoce como función de la consciencia, surge entonces la posibilidad de que finalmente posea, igual que la consciencia, incluso un *sujeto*, es decir, una especie de *yo*» (Jung, 2004: 179). De hecho, no solo lo inconsciente participa de esta relatividad, sino también la consciencia, puesto que «dentro de sus límites no solo hay una consciencia sin más, sino toda una escala de intensidad de consciencia (...) Existe, pues, una consciencia en la que prevalece lo inconsciente, y una consciencia en la que predomina la autoconsciencia (...) Así llegamos a la paradójica conclusión de que *no hay ningún contenido de la consciencia que en otro sentido no sea inconsciente*» (Jung, 2004: 189). La hipótesis que Jung plantea llegado a este punto es que la mejor forma de caracterizar a lo inconsciente es como una «consciencia múltiple»: los sujetos de lo inconsciente serían los arquetipos, los cuales tendrían «determinada luminosidad o similitud con la consciencia» (Jung, 2004: 193).

Jung describe entonces como llegó a la formulación del concepto de arquetipo a través del método de la «imaginación activa» (Jung, 2004: 203 ss.). Tras años de observar el libre desarrollo de las fantasías de sus pacientes «de forma dramática, dialéctica, visual, acústica o mediante la danza, la pintura, el dibujo o la escultura» (Jung, 2004: 203), llegó a reconocer la manifestación de un proceso inconsciente en el

que «determinados motivos y elementos formales se repetían de forma idéntica o análoga en los individuos más dispares» (Jung, 2004: 204). Mas tarde denominaría a esta dinámica psíquica «proceso de individuación». A partir de ello comprobó que «existen ciertas *condiciones colectivas inconscientes* que actúan como reguladores y propulsores de la imaginación creativa (...) La existencia de estos reguladores inconscientes [los arquetipos], a los que en ocasiones también he llamado *dominantes* por su modo de funcionamiento, me pareció tan importante que basé en ella mi hipótesis de un *inconsciente impersonal y colectivo*» (Jung, 2004: 205-206). Su naturaleza es paradójica: «a pesar de, o precisamente por, su parentesco con el instinto, el arquetipo representa el verdadero elemento del espíritu» (Jung, 2004: 207). Y es que los opuestos no son inconmensurables, sino que «manifiestan siempre una tendencia a conciliarse» (Jung, 2004: 208). «El arquetipo como imagen del instinto es psicológicamente un objetivo espiritual»¹² (Jung, 2004: 213-214). La confrontación con el arquetipo (y con el instinto) «supone un *problema ético* de primer orden» (Jung, 2004: 209), está cargado de un alto *valor sentimental* y «determina el modo y el desarrollo de la creación con una aparente presciencia o *mediante la posesión a priori del fin*» (Jung, 2004: 210), pero en sí mismo es *irrepresentable*, «un factor psicoide que, por así decir, pertenece a la parte invisible, ultravioleta, del espectro psíquico» (Jung, 2004: 214). No obstante «tiene efectos que posibilitan las concretizaciones, a saber, las representaciones arquetípicas (...) el denominado motivo o mitologema» (Jung, 2004: 215). La integración de estos contenidos inconscientes en la consciencia «supone un cambio tan fundamental que elimina la soberanía de la consciencia subjetiva del yo confrontándola con los contenidos colectivos inconscientes» (Jung, 2004: 218-219). La investigación de los efectos organizadores de los arquetipos «da por resultado que parten de una realidad inconsciente, es decir, objetiva, que sin embargo se comporta como una realidad subjetiva, es decir, como un conocimiento (...) esta realidad es lo más íntimamente subjetivo y, al mismo tiempo, es universalmente verdadera» (Jung, 2004: 230-231). Aquí hallamos, a nuestro parecer, la esencia de la obra de Jung: la paradójica naturaleza de objetiva subjetividad de los sujetos del inconsciente, la inherente ambigüedad de las personalidades del alma, la relatividad de la naturaleza consciente-inconsciente de la psique. Solo hace falta abrir el libro de *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo* y consultar el índice para tomar consciencia de ello: el ánima, el niño, la Core, el espíritu

¹² Antes ya había dicho: «La imagen representa el *sentido* del instinto» (Jung, 2004: 203).

o el anciano sabio y el *Trickster*, a los cuales habría que añadir, entre otros, el padre, la sombra, la madre, el ánimus y el sí mismo. Hay otros arquetipos que aparentemente no tienen el aspecto de *persona(lidade)s*, como el renacer, el mándala, el cuadrado o el sacrificio, pero estos no son en el fondo otra cosa que aspectos concretos de la complejidad que caracteriza a los sujetos de lo inconsciente y sus interacciones.

Queremos subrayar que la similitud de este planteamiento con el de Lacan (Lacan, 1991; Castrillo, 1991) —tal vez deberíamos de decir, si queremos ser justos con los tiempos, “la similitud del planteamiento de Lacan con el de Jung”— es considerable, pues ambos subvierten al sujeto cartesiano. Jung, lo acabamos de comprobar, ya «entra de pleno en la problemática puesta en tela de juicio referente a la unidad cartesiana del alma, que tiene por consecuencia el totalitarismo de una razón única» (Durand, 2013: 331). Desde nuestra perspectiva, ambos enfoques describen una dinámica psíquica respecto al sujeto muy parecida, pero la sitúan en planos diferentes. La diferencia radica en que mientras que en Lacan el sujeto del inconsciente, el sujeto de la enunciación, es un efecto del lenguaje, de los significantes, del Otro (del lenguaje), en Jung el sujeto del inconsciente es un efecto de lo imaginal, de los arquetipos, de los Otros (de lo imaginal). Ambas propuestas, aunque contradictorias si se toman a modo de doctrinas fundamentalistas (si reducimos lo inconsciente al lenguaje o a lo imaginal, primando los lapsus o las imágenes simbólicas respectivamente), pueden ser perfectamente compatibles, puesto que una se centra en lo simbólico del lenguaje y la otra en lo simbólico de la imagen. Ambos universos simbólicos tienen, pese a sus discrepancias, muchos puntos en común: anteceden y conforman al sujeto; el sujeto del inconsciente es su efecto, aquel que es imaginado o hablado por los arquetipos o por los significantes; ningún arquetipo o signifiante le aporta un sentido absoluto; en los dos casos la verdad retorna en forma de síntoma o símbolo (el saber que no se sabe que se sabe), así como la cura consiste en transformar esa verdad en saber, pese a que ese saber nunca será completo. En definitiva, el inconsciente en Lacan, al igual que en Jung, «es ese sujeto ignorado por el yo (...) El núcleo de nuestro ser no coincide con el yo (...) Literalmente, el yo es un objeto» (Lacan, 2004: 72-73). Por ello el análisis consiste en tomar consciencia de las relaciones «con todos esos Otros que son sus verdaderos garantes (...) [El ello] es el sujeto» (Lacan, 2004: 370).

Pese a todas estas semejanzas, las conclusiones que Jung y Lacan extraen respecto a diversas cuestiones son considerablemente diferentes, e incluso opuestas en algunos casos. Más tarde veremos con más detalle las diferencias entre el sujeto de lo

inconsciente junguiano y el lacaniano. Pero también creemos que sus propuestas tienen muchas más concurrencias y similitudes de lo que parece a simple vista, o al menos muchas más de lo que la actual relación entre el mundo junguiano y el lacaniano, tanto a nivel teórico como institucional, permite vislumbrar. Tan solo un verdadero diálogo entre ambos enfoques puede mostrar sus convergencias y divergencias, así como proporcionar una saludable crítica recíproca que nos permita salir del aislamiento en paradigmas estancos en el que nos encontramos.

Por su parte, la psicología arquetipal desarrollará profusamente y con mayor radicalidad la noción de sujeto contenida en la obra de Jung que aquí hemos tratado de esbozar: la noción de alma. Hillman denuncia «el Titanismo, que anhela lo ilimitado y lo indefinible, y que está representado en las psicología actuales por la noción ilimitada del yo» (Hillman, 1999: 31), reflejo de «la monomanía o monoteísmo del yo» (Hillman, 1999: 33, 99) actualmente presente en la cultura, y afirma que «en el reino del alma el ego es una cosa insignificante» (Hillman, 1999: 49). Este monoteísmo psicológico-cultural del yo, originado «esencialmente en la idea cristiana de la persona como verdadero centro de lo divino y única poseedora de alma», «limita la idea de subjetividad a los seres humanos. Sólo a ellos se les permite ser sujetos, agentes y autores, tener conciencia y alma (...) No creemos que las personas imaginarias puedan *ser tal como se muestran*, es decir, como sujetos psicológicos válidos con voluntad y sentimientos como los nuestros pero no equiparables a los nuestros» (Hillman, 1999: 55-56), pues ello es propio de los pueblos primitivos animistas, los niños, los locos y los poetas. Pero el alma es “*animista*” por naturaleza, el alma «personifica»: si «la *personificación* es un psicologismo (...) [que supone] un acto (consciente o inconscientemente) ejecutado por nosotros (...) la actividad de personificar le reconoce a esta [al alma] una existencia anterior a la reflexión» (Hillman, 1999: 74-75). Hillman está subrayando y ratificando de este modo la caracterización junguiana de los arquetipos y los complejos como «personalidades». Más explícitamente lo dice aquí: «Las personas de los sueños son complejos que se pasean; los síntomas son la irrupción de esas personas en nuestra vida normal. Nuestras complejidades personales son en realidad las personas de nuestros complejos» (Hillman, 1999: 88). La existencia de estas personas arquetípicas supone que «más que un campo de fuerzas, cada uno de nosotros está en un campo de relaciones personales internas, en una comuna interior, en un cuerpo político» (Hillman, 1999: 91). La psique es *policéntrica*, por lo que Hillman

propone una «psicología politeísta» que asume la «*disociabilidad inherente a la psique y la ubicación de la consciencia en múltiples figuras y centros*» (Hillman, 1999: 98).

Pese a que «fue la psicopatología (...) lo que volvió la atención de Freud y de Jung, y, gracias a ellos, también de nuestra época, hacia la propensión de la psique a personificar» (Hillman, 1999: 83), esta actividad básica del alma no es en sí misma patológica; al contrario, su objetivo es «*preservar la diversidad y autonomía de la psique contra la dominación de un poder único*» (Hillman, 1999: 108). Con este planteamiento de los sujetos de lo inconsciente Hillman introduce una nueva forma de ver la psicopatología que es crucial: «En vez de intentar curar la fragmentación patológica dondequiera que se presente, dejaríamos que el contenido de esa fantasía curase a la conciencia de su obsesión por la unidad» (Hillman, 1999: 124). «Los síntomas nos recuerdan la autonomía de los complejos; se niegan a someterse a la visión egocéntrica de una persona unificada» (Hillman, 1999: 136), nos salvan y nos curan del literalismo del ego, de la creencia de que «sólo yo soy literalmente real» (Hillman, 1999: 136). El alma es, en definitiva, un conjunto interrelacionado de «psiques disidentes» (Hillman, 1999: 99). Esta es «la naturaleza de la realidad psíquica—: no yo, sino nosotros; no uno, sino muchos» (Hillman, 1999: 110). Somos una multiplicidad de sujetos.

3.2. Realidad psíquica y naturaleza simbólica del proceso de individuación

En una conferencia pronunciada en 1926 con el título *Espíritu y vida* Jung finaliza diciendo:

La plenitud de vida exige algo más que un mero yo; necesita un espíritu (...) Pero del mismo modo que hay una pasión que aspira a una vida ciega y sin límites, también hay una pasión que quiere sacrificar toda la vida al espíritu (...) La vida y el espíritu son dos poderes —o necesidades— entre los cuales se halla el hombre. El espíritu da sentido a su vida y la posibilidad de desarrollarla al máximo. Pero a su vez la vida es imprescindible para el espíritu, pues la verdad de este no es nada si no se puede vivir. (Jung, 2004: 337)

El espacio-tiempo que integra estos dos poderes y en el que se halla el ser humano es la «realidad psíquica». Así lo expresa en otra conferencia, *El problema fundamental de la psicología actual*, de 1931:

El conflicto entre naturaleza y espíritu es imagen de la paradójica esencia anímica: esta tiene un aspecto físico y uno espiritual (...) En el fondo, estamos tan envueltos en imágenes psíquicas que nos resulta imposible acceder a la esencia de las cosas que están fuera de nosotros. Todo lo que podamos saber consta de materia psíquica. La psique es el ser más real de todos porque es lo único inmediato (...) Si traslado el concepto de realidad a la psique, que es donde verdaderamente tiene que estar, cesa el conflicto entre naturaleza y espíritu como bases de explicación. Estos se convierten en meras *denominaciones de origen para los contenidos psíquicos* (...) La idea de la realidad psíquica podría ser calificada como el logro más importante de la psicología moderna, si fuera reconocido como tal. (Jung, 2004: 352-354)

Y al término del texto dice:

Si hasta ahora la psicología ha concedido la mayor importancia a los condicionamientos físicos del alma, en el futuro su tarea será la de investigar los condicionamientos espirituales del proceso psíquico. Hoy, sin embargo, la historia natural del espíritu se encuentra todavía en un estado sólo comparable al de las ciencias naturales en el siglo XIII: Acabamos de empezar a experimentar (...) [No obstante] es cierto que hoy sabemos que en el alma existen procesos de transformación espiritualmente condicionados como los que, por ejemplo, sirven de base a las iniciaciones conocidas por la psicología de los pueblos primitivos o a los estados condicionados por el yoga. (Jung, 2004: 356-357)

Si nos hemos permitido citar con cierta extensión estos tres párrafos es porque consideramos que en ellos se condensa de modo sintético y sin tecnicismos el núcleo del planteamiento junguiano. No obstante, bien podríamos haber elegido otros muchos apartados de su obra para ejemplificarlo, puesto que los textos de Jung tienen cierto carácter “fractal”. Si, por poner un ejemplo comparativo no casual, la obra de Freud se funda en una dinámica basada en el avance hacia el orden a través de la delimitación de conceptos, quedando caracterizada de este modo por cierto “progreso lineal” (aunque se puedan encontrar momentos subversivos, como la aparición de la segunda tópica)

mediante el que la consciencia del investigador se centra en cada texto en un punto definido por sus límites, la dinámica de la obra de Jung se caracteriza más bien por la dinámica del “eterno retorno” a través de un movimiento circular o espiral que gira alrededor de ciertos temas. En los textos junguianos, independientemente de su asunto central y de su extensión (exceptuando los apartados más especializados), se puede encontrar casi siempre una concentración de los puntos nucleares de su teoría desarrollados con la mayor sencillez posible, un esfuerzo continuo por contextualizar ampliamente sus propuestas. Con ello la obra de Jung adquiere un carácter aparentemente más difuso que otras, más repetitivo, menos deslumbrante quizá, pero a su vez pierde la artificialidad espectacular de la especulación intelectual y gana en honestidad con respecto a la realidad, coherencia, libertad y riqueza de matices (aunque sean estos más difíciles de captar). En cierto sentido, si el estilo de Freud se corresponde con los principios de la consciencia (diferenciación, delimitación, simplificación-reducción, concentración, claridad, novedad), el de Jung (también, por cierto, el de Lacan, aunque sean completamente opuestos respecto al uso de neologismos) remite a los de lo inconsciente (síntesis, ampliación, complejización, dispersión, oscuridad, repetición). Ambos estilos reflejan la perspectiva y la posición en la que se coloca cada uno respecto a la forma de aproximarse a la psique, así como suponen, en cierta medida, la cristalización misma de sus métodos. No obstante, huelga decir que esto que aquí planteamos es una descripción extrema relativamente artificial. Las obras de los tres autores que nombramos participan de ambos modos de obrar, modos que, como todos los extremos, son complementarios y dialécticamente necesarios. De cualquier manera, lo que queremos resaltar es la “estructura fractal” del pensamiento de Jung reflejada en sus textos, la posibilidad relativa de “llegar a la totalidad” de su planteamiento desde cualquier punto de su obra, por lo que es relativamente arbitrario el punto de inicio que se elija para llegar a él.

De los párrafos citados podemos extraer el siguiente trazado: ni el instinto (el trasfondo de la “vida”, de la “naturaleza”) ni el espíritu (el trasfondo del “sentido”, de la “cultura”) son buenos o malos. De hecho, ni tan siquiera podemos decir algo de su “sustancia”, puesto que solo los conocemos por sus efectos en la psique. En los límites de *nuestra* realidad, la única que conocemos, nos encontramos con el instinto y con el espíritu sin que podamos decir nada en última instancia sobre que son en sí mismos, pues son verdaderamente inconscientes y nada se puede formular por lo tanto acerca de su naturaleza. Nuestras definiciones de ellos siempre serán formulaciones aproximadas,

enunciaciones simbólicas de lo desconocido. No obstante, pese a que aparentemente sean campos opuestos, estos polos convergen y se integran en la *realidad* en virtud de un tercero que los une: la *psique*. La psique no solo es *real*, sino que *la realidad es psíquica*, pues es el único medio inmediato mediante el cual se percibe y se da cuenta de todo lo existente. Jung radicaliza de este modo el crucial planteamiento freudiano.

Pese a que hemos tomado desde hace muy poco tiempo consciencia de la naturaleza psíquica de la realidad, Jung constata que en el alma (que no es otra cosa que la realidad psíquica) se dan ciertos procesos de transformación cuyas principales manifestaciones históricas serían las iniciaciones de los pueblos arcaicos y los estados psicológicos que describe el yoga. Estos procesos psíquicos de transformación son fundamentales. Jung está haciendo referencia aquí a lo que denominó «proceso de individuación» a partir de su experiencia con la técnica de la imaginación activa, como vimos más arriba. «El proceso natural de individuación se convirtió para mí en modelo y pauta del método terapéutico» (Jung, 2007: 127), y ello se debe a que este proceso es en sí mismo la estructura dinámica de la psique inconsciente (y por ello también, hasta cierto punto, de la consciente), así como la neurosis supone el estancamiento del mismo. Podríamos decir que el proceso de individuación es en Jung lo que el complejo de Edipo en Freud.

La naturaleza de este proceso de transformación es fundamentalmente simbólica. El símbolo es «la mejor designación o la mejor fórmula posible para un estado de cosas relativamente desconocido» (Jung, 1971b: 281) y por ello mismo la forma en la que la psique representa los cambios emergentes en un primer momento. El símbolo está formado por elementos tanto racionales como irracionales y surge de la cooperación entre la consciencia y lo inconsciente en el momento en el que la energía vital se ha estancado por una tensión creada por pares opuestos que la consciencia no puede resolver. El símbolo es el producto de la «función trascendente» (Jung, 2004: 69 ss.), la resolución del estancamiento de la libido a través de la compensación que lo inconsciente proporciona, una síntesis integradora de contrarios inicialmente enfrentados. Comprobamos de este modo que la dinámica psíquica inconsciente (que no es otra cosa que el proceso de individuación mismo) es para Jung esencialmente compensadora-integradora y creativa, y por ello la imaginación ocupa un lugar central en ella. Si bien la fantasía puede entenderse desde un prisma causal como «fantasma»¹³,

¹³ Cf. definición de «fantasía» en (Jung, 1971b: 225-234).

desde un punto de vista finalista «la imaginación es sencillamente la actividad reproductiva o creadora del espíritu, sin constituir una facultad especial, pues se la puede observar en todas las formas fundamentales del acaecer psíquico: en el pensar, en el sentir, en el percibir y en el intuir. La fantasía como actividad imaginativa es para mí la expresión directa de la actividad vital psíquica» (Jung, 1971b: 233). El alma autorrepresenta sus propios procesos de transformación a través de la actividad simbólica de la *imaginación*, expresándose por lo tanto fundamentalmente mediante la *imagen*. Ya lo subrayamos antes: «el alma es una sucesión de imágenes en el más amplio sentido, pero no una yuxtaposición o una secuencia fortuitas, sino una estructura perfectamente propositiva y llena de sentido» (Jung, 2004: 325).

3.3. Imaginar

Tanto Jung como los autores emparentados con su pensamiento subrayan la importancia de la fantasía en la economía y la dinámica psíquica, así como la represión histórica a la que ha sido sometida en Occidente, cuya última oleada sería la Ilustración del Siglo de la Luces que continúa en nuestros días en la ideología cientificista: «el credo científico de nuestra época ha desarrollado una fobia supersticiosa a la fantasía. Ahora bien, lo único *real es lo que actúa*. Y las fantasías de lo inconsciente lo hacen, de ello no puede caber la menor duda (...) Nuestra famosa realidad científica no nos protege ni lo más mínimo de la supuesta irrealidad de lo inconsciente» (Jung, 2007: 242). Esta fobia occidental tiene una explicación: «en lo más hondo, todo el rechazo mostrado hacia la fantasía y todas las críticas con las que se pretende disminuir el valor de lo inconsciente deben exclusivamente su origen al *miedo a esta inclinación* (...) son supersticiones primitivas —las más acusadas de todas— en lo que se conoce como personas ilustradas» (Jung, 2007: 241). Pero, pese a este rechazo, «nada puede ser conocido a menos de que haga aparición en forma de una imagen psíquica» (Jung, 2008: 493). Toda fantasía es imagen, pero es que también toda imagen es fantástica en sí misma. «Todo fenómeno anímico es a la vez una imagen y una imaginación, pues de lo contrario no podrían existir ni la consciencia ni la fenomenicidad del proceso» (Jung, 2008: 560).

Tomemos, por ejemplo, lo que la inteligencia común concebiría como lo más real de todo, a saber, la materia: sobre la naturaleza de la materia sólo tenemos vagas suposiciones teóricas, imágenes que ha creado nuestra alma (...) Es mi alma, rica en imágenes, la que proporciona al mundo sonido y color, y lo que llamo la experiencia más real de todas, incluso en su forma más simple, sigue siendo un complicadísimo edificio de imágenes psíquicas (...) estamos envueltos en una nube de imágenes infinitamente cambiantes (...) *Vivimos directamente sólo en el mundo de las imágenes.* (Jung, 2004: 327)

«La actividad propia de la psique (...) es, como todo proceso vital, un continuo acto creador. La psique crea la realidad cotidianamente. Sólo una expresión encuentro para designar esta actividad: *fantasía*» (Jung, 1971a: 75). Si consideramos que la fantasía es *irreal* se debe a que renunciamos a afrontarla y a participar en ella, contentándonos con ser a lo sumo meros espectadores pasivos eventuales (Jung, 2007: 238 ss.). Pero precisamente de lo que se trata es de no dejarse arrastrar inconscientemente por las imágenes de la fantasía —pues de este modo determinan total(itaria)mente nuestro estado de ánimo (pues ellas *son* la autorepresentación de nuestro estado de ánimo) y nuestras acciones (incluso las supuestamente más “realistas”)—, sino de dejarlas emerger lo más plenamente posible en la consciencia para convertir así “nuestro” estado de ánimo “subjetivo” en objeto «en lugar de permitir que este devenga el sujeto dominante. El paciente [o cualquiera] tiene que intentar que su estado de ánimo hable con él» (Jung, 2007: 240). He aquí de nuevo la objetiva subjetividad de lo inconsciente que antes mencionábamos (en cuyo fondo se encuentra la regulación de los arquetipos) y la propuesta de Jung de cómo el yo debe aprender a relacionarse con ella: a través de una “introspección participante”, del «autoconocimiento» (Jung, 2001: 275-286) que se acerca y toma distancia al mismo tiempo de los propios contenidos imaginales autónomos, de los sujetos de la psique. Lo inconsciente es una realidad objetiva que se comporta como subjetiva y que el yo no puede (ni debería intentar) negar ni neutralizar, puesto que «tomando consciencia de las fantasías y viviéndolas, las funciones inconscientes e inferiores son asimiladas a la consciencia (...) A este cambio, meta de la confrontación con lo inconsciente, le he dado el nombre de *función transcendente*» (Jung, 2007: 244), el núcleo dinámico del proceso de individuación.

Hillman continuará y profundizará la perspectiva junguiana sobre la imaginación en su íntima relación con la realidad psíquica (por cierto, también con un estilo fractal), así como en lo que se refiere al rechazo histórico de la fantasía en Occidente.

En este aspecto sigo a Jung muy de cerca. Él consideraba que las imágenes de la fantasía (...) que están presentes de manera inconsciente en toda nuestra consciencia, son los datos primordiales de la psique. Todo lo que sabemos, sentimos y decimos está basado en la fantasía, es decir, procede de imágenes psíquicas. Estas no son simplemente pecios de la memoria, reproducciones de percepciones (...) Las imágenes de la fantasía son a la vez la materia prima y el producto acabado de la psique (...) No hay nada más primario (...) Mi trabajo se encamina hacia una psicología del alma basada en una psicología de la imagen. Estoy sugiriendo una *base poética de la mente* y una psicología que no arranca de la fisiología del cerebro, ni de la estructura del lenguaje, ni de la organización de la sociedad, ni del análisis de la conducta, sino de los procesos de la imaginación. (Hillman, 1999: 40-41)

Esta naturaleza fantástica radical de la psique ha sido, como decimos, negada y reprimida por el temor a la imagen presente en la tradición dominante del pensamiento occidental:

La degradación de la imagen en el hebraísmo monoteísta y de la *phantasia* en la filosofía helenística reaparece en la Reforma protestante y en la Contrarreforma católica, que son sólo dos enérgicas manifestaciones de la imagofobia presente en la literatura teológica y filosófica occidental. Los sistemas que operaban con y a través de imágenes (...) no pudieron sumarse a la corriente principal de nuestra tradición, y fueron empujados al ocultismo y a la herejía. (Hillman, 1999: 72)

Esta «tradición antiimaginal y antipersonificadora, que intentaba contener la espontaneidad y el politeísmo natural del alma controlando el uso de las imágenes» aparece en la historia del cristianismo antes de la Reforma y la Contrarreforma. «Los padres de la Iglesia, por ejemplo, reunidos en el año 787 en el segundo Concilio de Nicea, declararon que “la composición de la imagería religiosa no se deja a la iniciativa de los artistas, sino que se basa en principios establecidos por la Iglesia católica y por la tradición religiosa”» (Hillman, 1999: 130). Una de las figuras clave, posterior a esta fecha, que simboliza históricamente el combate contra el animismo y la

personificación de la perspectiva *imagofóbica*, es, según Hillman, Marin Mersenne (1588-1648), en el cual «los puntos de vista cristiano y cartesiano contra la personificación confluyen (...) Mersenne se unió a la guerra santa que venía gestándose desde Constantino: la batalla para defender la psicología cristiana frente a la de la Antigüedad politeísta» (Hillman, 1999: 60), atacando incansablemente la imaginería renacentista pagana que emergía en ese momento histórico. Mersenne es representante de la coincidencia entre el pensamiento científico y el pensamiento cristiano moderno, los cuales requerían «una purga de subjetividad en todas partes y en todas las cosas, salvo en el lugar autorizado de las personas: el adulto cristiano racional. Cualquier otro tipo de experiencia era herejía y brujería» (Hillman, 1999: 62). Esta posición, que se repite en nuestros días, es aquella que «no permite un tercer espacio entre la teología y la ciencia, un espacio para la psique» (Hillman, 1999: 63).

Frente a toda esta corriente de pensamiento que desemboca en la evitación de la epistemología occidental de toda actividad personificadora del alma por considerarse animista, primitiva y prelógica (Hillman, 2007: 40), Hillman, como ya comentamos, propone siguiendo a Jung un «modelo de integración desintegrada» de la psique, el cual se basa en la fantasía del «retorno a Grecia». Este retorno, que no es otra cosa que el reconocimiento del policentrismo psicológico, se funda en el hecho de la vuelta imaginal hacia la riqueza mítica del politeísmo griego en diferentes periodos históricos caracterizados por el colapso y el desmoronamiento, tal como «se vivió en la misma Roma antigua, así como en el Renacimiento italiano y en la psique romántica en tiempos de revolución» (Hillman, 2007: 14). En este sentido, «la “Grecia” hacia la que nos volvemos no es literal (...) Esta “Grecia” hace referencia a una región histórica y geográfica *psíquica*, una Grecia mítica o fantástica, una Grecia interior de la mente» (Hillman, 1999: 103) poblada por *multitud* de dioses, de *sujetos*. Esta Grecia interior es en sí misma el campo de lo imaginal, el terreno de la fenomenología psicológica tal como se da a la experiencia, puesto que «el hombre es ante todo un hacedor de imágenes, y nuestra sustancia psíquica se compone de imágenes; nuestro ser es un ser imaginal, una existencia en la imaginación. Somos verdaderamente la materia de la que están hecho nuestros sueños (...) Paradójicamente (...) sueño y vivo mis sueños dentro de mí, y, sin embargo, al mismo tiempo, me paseo por mis sueños y estoy dentro de ellos» (Hillman, 1999: 93).

3.4. Imaginación y lenguaje

A nuestro parecer, si ha habido algo en el siglo XX que ha contribuido al oscurecimiento de la naturaleza simbólica de la imagen es el constreñimiento de esta al campo de la alegoría o del significante a través del predominio del pensamiento en clave lingüística, operación que ha reducido el símbolo imaginal (y con él lo irracional creativo, de lo cual es el portador) a mero signo (a lo racional semiológico). A este respecto, creemos que uno de los que mejor ha sabido subrayar y explicitar teóricamente las diferencias entre las propiedades de la imagen simbólica y las del signo ha sido, desde una perspectiva antropológica amplia¹⁴, Gilbert Durand, el cual, al igual que Jung y Hillman, parte de la constatación de que «el pensamiento occidental, y especialmente la filosofía francesa, tiene como tradición constante devaluar antológicamente la imagen y psicológicamente la función de la imaginación»¹⁵ (Durand, 2005: 25). Para Durand «el gran malentendido de la psicología de la imaginación (...) es haber confundido (...) la imagen con la palabra», «el papel de la imagen mental con los signos del lenguaje tal y como los defiende la escuela sassuriana». La imagen, al contrario de lo que ocurre con el signo, es «portadora de un sentido que no debe de ser buscado fuera de la significación imaginaria», o dicho de otro modo, es *en sí misma* simbólica: «en el símbolo constitutivo de la imagen existe una homogeneidad del significante y del significado en el seno de un dinamismo organizador» (Durand, 2005: 32-33). En este sentido «puede decirse que el símbolo no es del campo de la semiología sino de la incumbencia de una semántica especial, es decir, que posee más que un sentido artificialmente dado», siendo anterior, tanto cronológica como ontológicamente, a «toda significancia audiovisual» (Durand, 2005: 34).

La estructuración simbólica se ubica «en la raíz de todo pensamiento», con lo que el «gran semantismo del imaginario» supone «la matriz original a partir de la cual se despliega todo pensamiento racionalizado y su cortejo semiológico». Durand rechaza de este modo para el imaginario tanto el primer como el segundo principio sassureano, tanto la arbitrariedad del signo como la linealidad del significante. Entonces, dado que los símbolos no son de naturaleza lingüística, las motivaciones que los ordenan «no sólo

¹⁴ «Parecería que para estudiar *in concreto* el simbolismo imaginario fuera necesario internarse resueltamente en la senda de la antropología, dando a esta palabra su pleno sentido actual —es decir: conjunto de las ciencias que estudian la especie *homo sapiens*— sin lanzar exclusivas *a priori* ni optar por una ontología psicológica (...) o una ontología culturalista (...) resolviéndose ambas actitudes, en último análisis, en un intelectualismo semiológico» (Durand, 2005: 43).

¹⁵ Esta es la primera oración de *Las estructuras antropológicas del imaginario*.

ya no forman largas cadenas de razones, sino que ni siquiera forman “cadena”»: forman «constelaciones simbólicas» (Durand, 2005: 35). Esta concepción simbólica de la imaginación postula así «el semantismo de las imágenes, el hecho de que no son signos sino que contienen materialmente, de alguna manera, su sentido» (Durand, 2005: 61). «*El semantismo del símbolo es creador (...) la imagen simbólica es semántica: o sea, que su sintaxis no se separa de su contenido, de su mensaje (...) [ni por lo tanto se puede] afirmar que el símbolo sea secundario respecto del lenguaje conceptual*» (Durand, 2005: 401). El «pensar visual» no es pues tan imperfecto como Freud pensaba, aunque estaba en lo cierto al declararlo primero tanto ontogenética como filogenéticamente (Freud, 2008a: 23). La función fantástica, en definitiva, desborda el mecanismo de la represión y la semiología (Durand, 2005: 400-403), así como «se encuentra en la raíz de todos los procesos de consciencia». «El amanecer de toda creación del espíritu humano, tanto teórica como práctica, está gobernado por la función fantástica» (Durand, 2005: 404).

El diálogo que aquí se abre con Lacan no solo es probablemente muy sustancioso e indudablemente prometedor, sino necesario. No obstante, nos llevaría excesivamente lejos, demasiado, siendo además innecesario para nuestros objetivos, por lo que dejaremos en suspenso seguirlo hasta el final con la intención de poder desarrollarlo en otra ocasión. Pero, pese a ello, sí que querríamos decir algo al respecto, lo más obvio, el punto de partida de la discusión a modo de definición mínima de nuestra posición, teniendo muy presentes, eso sí, las convergencias que antes bosquejamos entre el planteamiento de la noción de sujeto en Jung y Lacan (las escisiones y fragmentaciones son sanas y enriquecedoras, pero paralizantes y enfermizas en el momento en el que se prolongan innecesariamente por el cese del diálogo). Estamos muy de acuerdo en que «aun antes de establecer relaciones que sean propiamente humanas, ya se determinan ciertas relaciones. Se las toma de todo lo que la naturaleza ofrece como soportes, y estos soportes se disponen en temas de oposición (...) [organizando] de manera inaugural las relaciones humana» (Lacan, 1991: 28), dando y moldeando la estructura de estas relaciones. Pero lo que no podemos admitir sin más es la definición de estos “soportes” como «significantes —para llamarlos por su nombre» (Lacan, 1991: 28), puesto que antes de *estar estructurado como un lenguaje*, lo acabamos de ver, lo inconsciente está estructurado por *constelaciones de imágenes simbólicas* (en cuyo fondo se hallan, regulándolas, los arquetipos, como luego veremos en detalle). No negamos con ello la teoría enormemente rica del significante de Lacan,

que nos permite ampliar nuestra comprensión de la dimensión simbólica del lenguaje en su relación con la psique inconsciente, pero sí afirmamos que la estructuración de lo inconsciente por las constelaciones simbólicas propias del semantismo imaginal es anterior, tanto cronológica como ontológicamente, a toda estructuración dada por los significantes. Por ello pensamos que lo que más bien entra en conflicto con el planteamiento simbólico-imaginal de lo inconsciente, fundado en las propuestas de Jung, Hillman y Durand, es con la escisión lacaniana extrema entre lo imaginario y lo simbólico, puesto que para nosotros lo “imaginario” es, precisamente y con anterioridad al lenguaje, simbólico¹⁶, mientras que para Lacan lo simbólico se halla solo (y este *solo* es crucial) en el campo del lenguaje: «La palabra (...) se infla hasta el punto de constituir el mundo del símbolo» (Lacan, 2004: 77).

Desde nuestra perspectiva, el problema se puede circunscribir entonces —este es el punto que queremos proponer— a que en Lacan lo imaginario creativo y productivo del que nosotros estamos hablando aquí, es decir, lo imaginal tal como lo venimos desarrollando, queda reducido prácticamente a lo imaginario en su sentido meramente reproductivo-especular (cuya existencia, por otra parte, no niega ninguno de los autores que manejamos), como se pone de manifiesto principalmente en virtud del acento puesto tanto en el estadio del espejo como en el carácter defensivo del fantasma. *Lacan reduce*, desde nuestro punto de vista, *lo simbólico al lenguaje y lo imaginal a lo imaginario*. Lo imaginario en sus planteamientos es esencialmente “negativo”, engañoso, pues se halla excesivamente encastrado en el yo y en la dimensión de la resistencia: el yo se encuentra «situado estrictamente como siendo del orden de lo imaginario. Y Freud subraya que toda resistencia procede, como tal, de ese orden» (Lacan, 2004: 474). Independientemente de que toda resistencia venga o no del yo imaginario (con lo cual estamos básicamente de acuerdo), lo que nos interesa subrayar con esta cita es que no hay lugar en Lacan para un *imaginario no “yoico” y no “resistente”* verdaderamente creativo, no fantasmal, en definitiva, para lo imaginal¹⁷.

¹⁶ Lo simbólico en Jung, Durand y Hillman, por un lado, y en Lacan, por el otro, no es definido, obviamente, del mismo modo, para empezar porque para los primeros se halla en la dimensión imaginal y para el segundo en la del lenguaje. La confrontación exhaustiva de ambas nociones daría para una tesis en sí misma. No obstante, tienen un punto importante en común que es necesario subrayar, pues es lo que nos permite hablar indiferentemente de «simbólico» sin tener que precisar a cuál de las dos nociones nos estamos refiriendo: tanto en unos como en otros lo simbólico implica un significado desconocido por el yo que emerge del sujeto de lo inconsciente, independientemente de que este sujeto sea el de lo imaginal o el del lenguaje.

¹⁷ Aquí subyace la vieja discusión psicoanalítica iniciada por Freud y Jung acerca tanto del carácter prospectivo de lo inconsciente como de su naturaleza colectiva, en la que en el siguiente apartado entraremos de lleno.

Lo simbólico clarifica y lo *imaginario solo embrolla*: «Somos seres encarnados, y siempre pensamos por medio de algún expediente imaginario que detiene, para, embrolla la mediación simbólica. Esta se ve perpetuamente cortada, interrumpida» (Lacan, 2004: 471). Pero, como antes de ello dice Mannoni en el seminario, la cuestión es que «lo imaginario ya es lenguaje, ya es simbólico», o, como dice después, lo «imaginario no corta solamente, sino que es el alimento indispensable del lenguaje simbólico», a lo cual Lacan contesta: «No lo dudamos, pero las raíces, ¿están todas allí? Nada nos permite decirlo» (Lacan, 2004: 470-471).

Lacan da prioridad, basándose en la cibernética, a la sintaxis sobre la semántica: «la sintaxis existe antes que la semántica» (Lacan, 2004: 450). Pero es que no hay posibilidades de existencia de la propia “cibernética”, por muy autónoma respecto del aparato y transubjetiva (Lacan, 2004: 449) que esta sea, si antes no ha sido *imaginada por un proceso profundamente semántico*, si antes no ha sido un símbolo *soñado*, así como el aparato cibernético no es nada si no hay una imaginación que lo usa. En la imagen simbólica, en el campo de lo imaginal, no hay separación de contenido y sintaxis. El símbolo es su propia sintaxis y su propio contenido. El semantismo del símbolo no solo es creador, sino que *es lo creador*. Es la imagen simbólica la que crea la sintaxis a partir de su semantismo, y no a la inversa, por lo que afirmamos que “todas las raíces sí están allí”. La función fantástica siempre está primero. No se podría haber realizado el viaje a la luna si Verne no hubiera fantaseado con él, ni existiría la tabla periódica de los elementos si Mendeleiev no la hubiera soñado antes, ni la teoría de la relatividad si Einstein no se hubiera imaginado de adolescente viajando en un tren a la velocidad de la luz. Que no se piense que estos ejemplos son ingenuos, ni tampoco nuestra réplica a la perspectiva de la cibernética de Lacan. Estamos de acuerdo en que «la cibernética es una ciencia de la sintaxis, y su función es que nos demos cuenta de que las ciencias exactas no hace otra cosa que enlazar lo real a una sintaxis» (Lacan, 2004: 450), pero estos ejemplos muestran que ese enlace no es posible, que la propia ciencia no es posible, si antes no ha sido *imaginada*. De hecho, esa sintaxis aislada por la ciencia es, en primer lugar y en sí misma, imaginación. La fantasía es el elemento fundamental del conocimiento, pues las hipótesis científicas son símbolos (Jung, 1971b, 283). Y lo que se aplica aquí para el humano, ocurre de igual modo en la “naturaleza”: no existe “sintaxis primordial” alguna sin contenido semántico, ninguna “cibernética ontológica” que pare su propia materia; no hay coordinación de *nada* si no hay *nada* que coordinar. Pese a que las sintaxis descubiertas por Einstein (siendo aquí la sintaxis

la teoría de la relatividad) o Mendeleiev (la tabla periódica) existen con anterioridad al propio descubrimiento (a la toma de consciencia por el humano), esas sintaxis no existirían si no hubieran surgido de un *contenido* que organizar ni, por lo tanto, habrían podido ser aisladas (descubiertas, explicitadas) de ningún modo sin un *semantismo* previo que las contuviera. El propio contenido en el que se encuentra indiferenciada la sintaxis siempre es anterior a su organización. En su primer instante, el universo fue una densa masa homogénea de energía, no de leyes; el “Caos primigenio” no es ninguna sintaxis en el vacío, sino un “símbolo”, contenido semántico cargado de sintaxis. *Lo real fantasea antes de programar*. El universo, antes de ponerse a idear sus reglas, es soñado por la propia materia de la que está hecho.

Por todo ello, si bien afirmamos con Lacan que «antes de toda formación del sujeto, de un sujeto que piensa (...) algo cuenta, es contado, y en ese contado ya está el contador [así como] sólo después el sujeto ha de reconocerse en él», siendo el modelo de este contador contado «el juego combinatorio que opera espontáneamente, por sí solo, de manera presubjetiva» (Lacan, 1991: 28), este *sujeto original* que estructura lo inconsciente no es (o *no solo es*, si prescindimos de “original”) el «sujeto del significante»¹⁸, sino el *sujeto de lo imaginal*, anterior a él: las objetivas subjetividades arquetipales que aparecen como consciencias múltiples de lo inconsciente.

Creemos ver la causa del «error semiológico»¹⁹ que se produce respecto a la imagen simbólica en la transformación histórica de los símbolos: «Mientras que el arquetipo está en la senda de la idea y la sustantivación, el símbolo está simplemente en la del sustantivo, del nombre (...) El símbolo hereda una extremada fragilidad de este compromiso concreto, de esta aproximación semiológica (...) Puede decirse, incluso, que al perder su polivalencia, al despojarse, el símbolo tiende a convertirse en un simple

¹⁸ «Si el sujeto es el sujeto del significante —determinado por él— podemos imaginar la red sincrónica de tal manera que produzca en la diacronía efectos preferenciales. Entiendan que no se trata en este caso de efectos estadísticos imprevisibles, sino que la estructura misma de la red implica los retornos» (Lacan, 1991: 75). Habría que ver aquí hasta que punto se infiltra en la noción lacaninana de «significante», dada su gran amplitud, lo que aquí describimos como «imaginal» (en la cita que damos, por ejemplo, cabe señalar la similitud entre la «red de significantes» y lo que Durand llama «constelación simbólica»). No obstante, de un modo u otro, es innegable que el significante lacaniano no deja de estar marcado por su origen lingüístico (y, digámoslo de paso, es menos atemorizante y amenazante —un alivio para el yo— situar al Otro en el campo del lenguaje y no en la dimensión arquetipal).

¹⁹ Así denomina Durand, dando como ejemplo la obra de Barthes *Mythologies* (en la que este «se esfuerza por degradar el mito convirtiéndolo en un “sistema semiológico secundario”» (Durand, 2005: 401), al error consistente en reducir la imagen simbólica al signo. Si este “error semiológico” existe en Lacan sería más bien, como decimos, la reducción de la imagen simbólica creativa al “signo imaginario”, a las imágenes fantasmáticas que el yo ha ido creando a través de sus experiencias. Esta reducción semiótica de lo imaginal se debe en última instancia al “error sintáctico”, a darle prioridad a la sintaxis sobre la semántica.

signo, tiende a emigrar del semantismo al semiologismo» (Durand, 2005: 64). Esta idea está ya contenida en la obra de Jung desde *Tipos psicológicos*. Los símbolos son entes verdaderamente “vitales”, nacen y mueren, y su muerte implica el nacimiento del significado que antes contenían en una nueva forma:

Mientras un símbolo se mantiene vivo es que constituye la mejor expresión de una cosa [desconocida, inconsciente]. El símbolo sólo se mantiene vivo mientras está cargado de significación. Mas en cuanto alumbró su sentido, es decir, en cuanto se encuentra la expresión que formula mejor que el símbolo la cosa buscada, esperada o presentida, puede decirse que el símbolo muere. Ya sólo tendrá significación histórica. Por eso ya sólo podrá hablarse de él como símbolo, mas presuponiendo tácitamente que se habla de lo que era antes de alumbrar una expresión mejor (...) El símbolo se revela como algo inerte (...) como mero signo convencional (...) apto para su inserción en conexiones totalmente y mejor conocidas en otro orden de cosas (...) La expresión que se supone para algo conocido nunca pasa de ser mero signo, pero no será un símbolo nunca. (Jung, 1971b: 282-283)

Exactamente el mismo trayecto que traza Durand, de la semántica (“inconsciente”) a la semiología (“consciente”). Es precisamente la no realización de la “presuposición tácita” de la que habla Jung lo que propicia que el símbolo sea tomado como mero signo, es decir, que el «error semiológico» consiste en tratar con símbolos muertos que ya alumbraron su significado en vez de con símbolos vivos cuyo sentido todavía se halla en estado inconsciente y que, por eso mismo, son más difíciles de identificar. Además, otro elemento que viene a complicar la toma de consciencia o la salida del error semiológico es el hecho (que ya comentamos) de que «que algo sea símbolo o no depende por de pronto de la disposición de la conciencia que considera» (Jung, 1971b: 284). Este factor hace referencia a las diferentes posiciones respecto al símbolo que se producen en el momento en el que este está muriendo, en el momento de transición del “estado” semántico al semiológico. En este sentido, el símbolo que para un sujeto, por ejemplo Barthes, puede estar ya de hecho dentro del orden de la semiótica, pues en su conciencia ese símbolo determinado a dejado de serlo para convertirse en signo al haber alumbrando su significado, para otra conciencia ese mismo símbolo puede seguir siendo plenamente simbólico, es decir, puede seguir albergando su sentido desconocido e inconsciente.

Wolfgang Ieigerich viene a complejizar y enriquecer todo este planteamiento al retomar la idea de Jung de la muerte de los símbolos (Ieigerich, 2010: 205-209, 351, 361), la cual llegar  a jugar un papel crucial en su obra. Ieigerich no incide, como lo hace Durand, en el trayecto de lo semántico a lo semiótico, sino que su planteamiento acerca del nacimiento del significado del símbolo subraya que este alumbramiento supone el paso de lo semántico (del *contenido*), a lo sintáctico (a la *forma*); por ello «la comprensión del lenguaje se desplaza del entendimiento simbólico al semiótico, y el pensamiento en general de los contenidos *dentro de* los medios a la consciencia de y a la concentración sobre los medios mismos, así como de la semántica a la sintaxis, a la forma lógica» (Ieigerich, 2010: 219-220). Retomaremos esta problematización más tarde, pero queremos dejar apuntada nuestra postura ante la propuesta de Ieigerich. Aunque la *comprensión* del lenguaje se desplace de lo simbólico a lo semiótico, ello no quiere decir que el lenguaje se está “semitizando” en sí mismo (o al menos no de un modo absoluto), pues que este desplazamiento se de en el plano de la *comprensión* no tiene por qué implicar una transformación de la *naturaleza* misma del lenguaje. Con Lacan, creemos que el lenguaje *es* simbólico y, atendiendo a la «falta del significante», lo es de modo estructural, constitutivo (lo cual no quiere decir para nosotros, dicho sea de paso, que la falta sea constitutiva del *sujeto*, como lo es para Lacan, sino que la falta es constitutiva del *lenguaje*). Aquí es donde vemos el mayor error de Ieigerich, pues su propuesta implica una *desimbolizaci n lógica* radical del lenguaje, siendo de este modo un mero «instrumento para la comunicación» (Ieigerich, 2010: 219). Pero sí estamos de acuerdo en cambio con que la muerte del símbolo supone el alumbramiento de una nueva sintaxis, de una nueva forma lógica (aunque de una forma menos extrema que la que este plantea, puesto que para él no solo los símbolos mueren, sino que lo que ha muerto *lógicamente* ha sido lo simbólico-imaginal en su totalidad). Esta idea supone el desarrollo del planteamiento de Durand de que lo semántico lleva en sí mismo su propia sintaxis, así como viene a contradecir la noción lacaniana de la prioridad sintáctica que antes analizamos. La propuesta de Ieigerich es, no obstante, más compleja y de mayor alcance de lo que aquí exponemos ahora, pues se inserta, como evidencia la cita, en un planteamiento general de la transformación de la consciencia y del pensamiento en sí mismos, en su forma lógica, por lo que, como decimos, solo queremos dejar esbozados por el momento estos puntos. Como decimos, reanudaremos estas reflexiones en el último apartado del marco teórico y en la discusión final, donde podremos analizar

mejor las tesis de Giegerich al haber desarrollado en la práctica el intento de extraer, precisamente, el significado de un símbolo colectivo actual; el zombi.

No queremos dejar este apartado sin antes tratar un aspecto que nos parece esencial a la hora de comprender esta compleja relación entre imaginación y lenguaje: la retórica. Tanto Durand como Hillman inciden en esta dimensión, pero no ya como operaciones del inconsciente (condensación-desplazamiento, metáfora-metonimia), sino en su sentido clásico, como forma o estilo del discurso. Para Durand, en este trayecto o proceso del que hablamos en el que «se deshace lo semántico, o se endurece lo semiológico, en el cual el pensamiento se fija y formaliza (...) [y en el que] en el fondo, la sintaxis es inseparable del semantismo de las palabras (...) es precisamente la retórica la que garantiza el pasaje entre el semantismo de los símbolos y el formalismo de la lógica o el sentido propio de los signos». La retórica es un termino medio entre la «imagen pura y el sistema de coherencia lógico-filosófico que [esta] promueve» (Durand, 2005: 422-423).

La retórica es en verdad esa prelógica, intermediaria entre la imaginación y la razón. Y ese papel de intermediario entre el lujo de la imaginación y la sequedad sintáctica y conceptual se manifiesta por la riqueza de la retórica. Los epistemólogos contemporáneos discuten a más y mejor sobre la dependencia mutua de la lógica y la matemática. Y llegaron a alinear a ambas sobre el principio aristotélico de la exclusión. ¡No se interrogaron acerca de las relaciones de estas dos sintaxis formalizadas con la retórica! Se habrían percatado de que la retórica incluye la lógica aristotélica como un vulgar departamento y que, muy lejos de ser paralelas, la retórica desborda la estrechez lógica por una multitud de procedimientos bastardos de la fantástica (...) Y ante todo, debemos observar esa cualidad primera de la retórica que es expresar, es decir, transcribir un significado por intermedio de un proceso significante. Pero esta transcripción no es más que la degradación del semantismo de los símbolos. Por eso, toda la retórica descansa en ese poder metafórico de transposición (*translatio*) del sentido. Toda expresión añade al sentido propio el aura, el “halo” del estilo, y la retórica se encamina hacia la poesía, que es confusión (...) la metonimia, la sinécdoque, la antonomasia y la catacrexis: todas son torcimientos de la objetividad, todas consisten en volver más allá del sentido propio, residuo de la evolución lingüística, a la vida primitiva del sentido figurado, a *transmutar incesantemente la letra en espíritu*. Pero cuidado (...) jamás hay un sentido propio, objetivado, de un término; sino sentidos según el contexto, el autor, la época... Dicho de otro modo, la palabra sólo es real

porque, al ser vivida en un contexto expresivo y al estar comprometida en un papel metafórico, con respecto a ella lo semiológico sólo tiene valor por referencia a lo estilístico, primero, y, finalmente, a lo semántico, no a la inversa (...) [la metáfora es] ese poder que tiene el espíritu, cada vez que piensa, de renovar la terminología, de arrancarla a su destino etimológico. (Durand, 2005: 423-424)

Hemos creído que valía la pena la extensión de la cita. En la retórica, al coincidir la imagen simbólica y el lenguaje, aparece la vía por la que se formalizan los símbolos que acaban derivando en semiótica y sintaxis, pero a su vez es también la retórica la que vuelve a *confundir* esos signos, e incluso esas reglas, reintegrándolas al campo del símbolo a través de la metáfora, transmutando *incesantemente la letra en espíritu*. Por ello se puede afirmar que *la sintaxis es inseparable del semantismo de las palabras*, así como que la desimbolización lógica del lenguaje no es posible. ¿No se encuentran aquí en verdad nuestro planteamiento y el de Lacan (hasta cierto punto)?: «El lenguaje (...) [no es] un código, es esencialmente ambiguo, los semantemas son siempre polisemas, los significantes siempre tienen varias significaciones, a veces sumamente distantes» (Lacan, 2004: 413). Y, ¿no están acaso fundados tanto el estilo como la teoría lacaniana en la retórica? Durand está subrayando además de este modo, al igual que Lacan, que «no sólo hay “verdades objetivas” (...) también hay “verdades subjetivas” más fundamentales para el funcionamiento constitutivo del pensamiento que los fenómenos» (Durand, 2005: 402). Pero queremos recalcar, de nuevo, la diferencia fundamental de la posición que aquí defendemos respecto a la de Lacan: la *transcripción* que supone la retórica *no es más que la degradación del semantismo de los símbolos*, el dominio intermedio, «lugar de todas las ambigüedades», a través de cuyas figuras poco a poco «se deshace el semantismo de lo figurado» (Durand, 2005: 429). Y es que, en definitiva, «el mito siempre es primero en todos los sentidos del término (...) sin ser el producto de una represión o una derivación cualquiera» (Durand, 2005: 402).

El estudio de la retórica, concluye Durand, «fue desdeñado en provecho de las epistemologías, que parecían interesarse en los procesos formales depositarios de lo exclusivo, en la lógica y la matemática. Y en el mismo momento en el que la imaginación caía en descrédito en el pensamiento occidental, el término “retórico” también se volvía peyorativo...» (Durand, 2005: 429). Esta misma situación continúa en nuestros días, por lo que se hace necesario recuperar la retórica, volver a insuflar alma a las palabras vacías.

A ello mismo nos convoca Hillman. El nominalismo²⁰ ha despersonalizado nuestro lenguaje «al insistir en que las grandes palabras eran etiquetas puestas por la mente» (Hillman, 1999: 63) y nos ha llevado a no confiar «en palabra alguna como verdadera portadora de significado» (Hillman, 1999: 69). Pero «el nominalismo no es simplemente una posición filosófica que destripa las palabras, convirtiéndola en pura charlatanería, *flatus voci*. Es una defensa psicológica ante el componente psíquico de la palabra». Por ello debemos de recordar que las palabras «son presencias personales que tienen mitologías enteras» (Hillman, 1999: 70), que las palabras no son literales, que no tienen un sentido único, sino que, todas ellas, son metáfora: «Al tratar las palabras que usamos como ambigüedades, al verlas de nuevo como metáforas, les devolvemos su misterio original» (Hillman, 1999: 305). Aquí es precisamente donde entra en juego la retórica, pues esta es «el estilo que adoptan las palabras cuando es el alma quien las informa». La principal inquietud de la retórica «no es formar definiciones, sino modelar la imaginación misma en forma de palabras» (Hillman, 1999: 413); su rasgo distintivo, el cual hemos perdido con ella, es la elocuencia (Hillman, 1999: 414); y su objetivo «poner en movimiento las imágenes y las pasiones del alma» (Hillman, 1999: 416) a través de su amplia variedad de géneros y estilos que crean distintos efectos en ella (Hillman, 1999: 416-417), reflejando de este modo las diferentes personas de la psique. La íntima relación entre imaginación y retórica es inalienable, puesto que «la formación de la fantasía mediante la palabra es una característica esencial del ser humano». Y es que el hombre es la «voz del alma». La más difícil tarea cultural ante el nominalismo y el literalismo es en este sentido «rectificar el lenguaje: la palabra adecuada», realizar la terapia de nuestra habla, encontrar «palabras que sustentan debidamente el alma y en las que se entretejen el pensamiento, la imagen y el sentimiento» (Hillman, 1999: 418). La imaginación verbal, la retórica, es inherente al hombre imaginal, por lo que no podemos eludir a los «*arquetipos personificados, cada uno de los cuales habla, tiene nombre y una existencia propia en el mundo del lenguaje del mito*» (Hillman, 1999: 420).

3.5. Vitalidad del mito

El mito es para Jung, sencilla y radicalmente, la neta exteriorización del alma:

²⁰ Jung ya puso el acento en los problemas del nominalismo (Jung, 1971a: 42-90).

El hombre primitivo es de una subjetividad tan extraordinaria que, en realidad, la primera conjetura debería haber sido poner en relación los mitos con el acontecer anímico. Su conocimiento de la naturaleza es esencialmente lenguaje y revestimiento exterior del acontecer anímico inconsciente. El hecho de que este sea inconsciente es la razón de por qué, para explicar el mito, se ha pensado en todo menos en el alma. Simplemente, no se sabía que el alma contiene todas esas imágenes de las que surgieron los mitos y que nuestro inconsciente es un sujeto activo y pasivo, cuyo drama lo reencuentra analógicamente el hombre primitivo en todos los fenómenos de la naturaleza, grandes y pequeños. (Jung, 2002a: 7)

Por ello Eliade llega a afirmar que la historia de las religiones, al estudiar el relato mítico transcultural y transtemporal, «al hombre no sólo en tanto ser histórico, sino también en tanto que símbolo vivo», podría convertirse «en un *metapsicoanálisis*» (Eliade, 1999: 38), propuesta que será retomada por Hillman. Para este último, uno de los principios fundamentales de la psicología arquetípica es el siguiente: «la mitología es una psicología de la antigüedad; la psicología es una mitología de la modernidad» (Hillman, 2004: 43), por lo que «la mitología no puede evitar convertirse en metapsicología (...) Cuanto más profundamente piensa la psicología en su propio ser, tanto más mítica se vuelve, tanto más descansan sus explicaciones sobre infraestructuras míticas, hecho sobre el que Freud llamó tempranamente la atención» (Hillman, 2000: 308). Efectivamente, pese a que Freud intentó reducir la expresión mítica “natural” del alma a términos conceptuales, expresó estos propios términos «por medio de animismos antropomórficos» tomados de la personificación mitológica griega, tales como Eros, Tánatos, Edipo o Narciso. «El psicoanálisis es una inmensa ficción sobre el alma humana... No triunfa como ciencia, sino como ficción cosmológica» (Hillman, 1999: 85-86), como mito moderno.

En las sociedades arcaicas «el mito es el fundamento mismo de la vida social y de la cultura (...) en tales sociedades se considera que el mito expresa la *verdad absoluta*, porque explica una *historia sagrada*, es decir, una revelación transhumana que tuvo lugar en el alba de los tiempos (...) Siendo *real* y *sagrado*, el mito se convierte en *ejemplar* y por ende *repetible*, pues sirve de modelo, y a la vez de justificación, de todos los actos humanos» (Eliade, 2005: 21-22). Para estas sociedades, en definitiva, «el mito tiene —o ha tenido hasta estos últimos tiempos— “vida”, en el sentido de

proporcionar modelos a la conducta humana y conferir por eso mismo significación y valor a la existencia» (Eliade, 1991: 8). Pero esta vida del mito, lo hemos visto ya, no ha desaparecido en el hombre moderno. No solo el hombre de las sociedades tradicionales participa de esta dimensión. Eliade comparte esta perspectiva. El pensar mítico, el pensar simbólico, «es consustancial al ser humano: precede al lenguaje y a la razón discursiva» (Eliade, 1999: 12). Las imágenes simbólicas del mito «son *multivalentes* por su propia estructura. Si el espíritu se vale de las Imágenes para aprehender la realidad última de las cosas, es precisamente porque esta realidad se manifiesta de un modo contradictorio y, por consiguiente, no puede expresarse en conceptos (...) Por tanto, la Imagen en cuanto tal, en tanto que haz de significaciones, es lo que es *verdad*, y no *una sola de sus significaciones*» (Eliade, 1999: 15). Como venimos desarrollando a lo largo de nuestra formulación teórica, «toda la parte del hombre, esencial e imprescriptible, que se llama “imaginación”, nada en pleno simbolismo y continúa viviendo de mitos y de teologías arcaicas» (Eliade, 1999: 19).

El mito no es, como ha pretendido y aún pretende el racionalismo, ningún relato ingenuo de un ser defectuosamente adaptado al medio que trata de explicar precariamente como suceden las cosas. «Al dar significatividad al mundo, ya en el *mythos* civilizador opera una forma de *lógos*» (García Gual, 2006: 326). El mito es el campo articulado y propositivo de lo imaginal, el relato simbólico pleno de significación que el alma realiza sobre sí misma, sobre lo que le acontece, el marco narrativo dinámicamente organizado a través de «constelaciones de imágenes» (cf. Durand, 2005: 64-65) desplegadas por la fantasía, por la imaginación, por la actividad vital psíquica. Y por ello mismo los mitos son metapsicología, una *revelación transhumana que tuvo lugar en el alba de los tiempos* que se sigue actualizando constantemente, *repitiéndose ejemplarmente* a través de la experiencia de/con los sujetos de lo inconsciente.

Como muestran las obras de los autores que aquí tratamos, no solo el mito sigue vivo, sino que es el fundamento de la realidad psíquica y, por lo tanto, de nuestra realidad. Porque el mito no solo configura los fenómenos más propiamente simbólicos como el arte, los sueños, las fantasías o los síntomas, sino que se encuentra en la base de nuestras relaciones con los demás y con el mundo, con la materia y con el espíritu; el mito es el fundamento de toda cosmovisión: «Así como el arquetipo promovía la idea y el símbolo engendraba el nombre, puede decirse que el mito promueve la doctrina religiosa, el sistema filosófico o (...) el relato histórico y legendario» (Durand, 2005:

65). «Lo quieran o no, la mitología está primera respecto no sólo de toda metafísica sino de todo pensamiento objetivo, y son la metafísica y la ciencia las producidas por la represión del lirismo mítico» (Durand, 2005: 402). El mito es la forma radical en la que está organizada la psique, la manera en que se estructuró el alma desde los comienzos a través de sus relaciones con la existencia (con lo *real*), el modo en el que el mundo cristalizó dentro del ser humano en virtud de su inmersión en él. Por todo ello, el mito, el campo simbólico-imaginal, la exteriorización del alma y el alma misma, «es el conservatorio de los valores fundamentales» (Durand, 2005: 404)²¹.

El hecho crucial del que parten Jung y Hillman como psicólogos, Eliade como historiador de las religiones y Durand como antropólogo (la lista se podría alargar) es que, dentro de la inmensa pluralidad y la incesante transformación del mito, tanto en su dimensión “histórica” (el mito en las sociedades arcaicas) como en su dimensión creativa y espontánea tanto individual como colectiva (el mito en el arte, en los sueños, en las fantasías, en los síntomas, etc.), los motivos míticos autóctonos presentan «un extraordinario número de coincidencias» (Jung, 2007: 167). Si todos estos autores pueden comparar motivos mítico-simbólicos individuales y colectivos distanciados entre sí tanto espacial como temporalmente no es, como pensaban Tylor o Frazer, porque «sean producto de la misma “mentalidad infantil”, sino porque el símbolo, en sí mismo, expresa la toma de conocimiento de una situación-límite» (Eliade, 1999: 190) que ocurrió *en el alba de los tiempos* pero que se necesita seguir actualizando continuamente. La clave de esta toma de conocimiento de *situaciones-límite* está en la producción simbólica que el arquetipo organiza, «pues el mito es principalmente un producto del arquetipo inconsciente y, por lo tanto, un símbolo» (Jung, 2001: 305).

Antes de introducirnos en nuestra última reflexión sobre el arquetipo queremos dar unos ejemplos actuales del resurgimiento autóctono de motivos míticos con la intención de mostrar la realidad y la veracidad del fenómeno, así como la concreción a la que llegan algunos casos. Los extraemos de la obra de Stanislav Grof, la cual se funda en varias décadas de experiencia con los por él denominados «estados holotrópicos de consciencia»²² (Grof y Bennett, 2005) (una designación menos general que la que se ha usado tradicionalmente para los *estados no ordinarios —o alterados— de consciencia*) a

²¹ Citando a Gusdorf.

²² Holotrópico «significa literalmente “orientada a la totalidad” o “que se mueve en dirección a la totalidad” (...) El término sugiere que en nuestro estado cotidiano de consciencia no estamos realmente enteros; estamos fragmentados e identificados sólo con una pequeña fracción de lo que realmente somos» (Grof, 2003: 18).

través de la psicoterapia con LSD y la respiración holotópica. Su trabajo, si tal vez no se preocupa tanto como otros por la elaboración teórica desde que en 1980 escribiera *Psicoterapia con LSD* (Grof, 2005), es enormemente rico en lo que a fenomenología casuística se refiere, puesto que, al fin y al cabo, es precisamente en la dimensión experiencial donde se centra. Rechazar el enorme caudal de experiencias de la psicología transpersonal es, desde nuestra perspectiva, y pese a su sencillez conceptual, un grave error propio del intelectualismo, puesto que la menor complejidad teórica no invalida lo más mínimo sus resultados prácticos. De hecho, tal vez muchos deberíamos de preguntarnos lo contrario: si no es más bien nuestra hipertrofia teórica la que nos sirve de defensa contra una experiencia psicológica más profunda, perpetuando de este modo una práctica mediocre.

Otto fue aceptado en el programa [de investigación de terapia psiquedélica] tras haber sufrido depresión y un profundo miedo patológico a la muerte (tanatofobia). En una de sus sesiones psiquedélicas, experimentó una poderosa secuencia de muerte y renacimiento psicoespiritual. Cuando esta experiencia tocaba a su fin, tuvo una visión de una siniestra entrada al Submundo, custodiado por una terrorífica diosa cerda. En ese momento, sintió de repente la necesidad urgente de dibujar un diseño geométrico específico (...) Dibujó con gran urgencia y extraordinaria velocidad una serie completa de complejos patrones abstractos (...) Me dijo que simplemente sentía una compulsión irresistible a dibujar esos patrones geométricos y estaba convencido de que dibujar el diseño exacto era, de algún modo, una condición necesaria para completar con éxito su sesión. (Grof, 2006: 72-73)

Este caso ocurrió en los inicios de la carrera de Grof, y ni él ni el paciente pudieron encontrarle ningún sentido. Muchos años más tarde se hizo amigo del mitólogo Joseph Campbell, con el cual Grof solía comentar algunas de las experiencias de sus pacientes:

Durante uno de esos diálogos, recordé el citado episodio de la sesión de Otto y lo compartí con él. «Qué fascinante», dijo Joseph sin dudar, «está claro que era la Madre Cósmica de la Noche de la Muerte, la Diosa Madre Devoradora de los maleluka de Nueva Guinea». Me explicó que los maleluka creían que encontrarían a esa deidad durante el Viaje de la Muerte. Poseía la figura de una hembra aterradora, con claros

rasgos de una cerda. Según la tradición maleluka, esta se sentaba en la entrada del Submundo y custodiaba un laberinto sagrado de intrincado diseño.

Los muchachos maleluka poseían un elaborado sistema de rituales que incluía la cría y el sacrificio de cerdos (...) Los maleluka pasaban gran parte del tiempo de sus vidas practicando el arte de dibujar laberintos, puesto que su dominio se consideraba básico para un viaje afortunado al Más Allá (...) La pregunta pendiente (...) era por qué este tema mitológico en particular (...) Sin embargo, en el sentido más general, la tarea de dominar problemas relacionados con el viaje póstumo del alma ciertamente tenía sentido para alguien cuyo síntoma principal era la tanatofobia, el miedo patológico a la muerte. (Grof, 2006: 74-75)

El segundo caso, extraído también de una sesión con LSD:

Mientras experimentaba un estado de dicha en un período en que su existencia perinatal era tan tranquila, la escena embriónica repentinamente se abrió en una gloriosa visión de la aurora boreal.

Alex flotaba en su brillo como espíritu puro, sin ninguna consciencia de su cuerpo físico, y experimentaba un raptó extático. Estaba rodeado por otros seres etéreos, enfrascados en una gozosa actividad dinámica. En un momento dado, se dio cuenta de que dicha actividad era algún extraño juego de pelota, puesto que un objeto redondo era pasado juguetonamente de uno a otro. Finalmente, se dio cuenta, para su sorpresa, que el objeto que se pasaban era la cabeza de una morsa (...) Años más tarde [la experiencia, como en el anterior caso, aunque tuvo sus efectos, no se comprendió] (...) me topé con un libro de mitología esquimal (...) los esquimales creían que el nivel del Cielo superior se localizaba en la aurora boreal, un lugar glorioso, siempre brillante, sin nieve o tormentas. Los espíritus felices residían ahí y se divertían utilizando una cabeza de morsa para jugar a la pelota. Según la sabiduría popular esquimal, la aurora está producida por ríos de luz que reflejan la excitación y energía del juego. (Grof, 2006: 72-76)

Estas experiencias no son «criptomnesias», no son conocimientos olvidados sobre mitología que surgen de repente en la experiencia psiquedélica. Son auténticas vivencias míticas del alma en las que no ha intervenido el aprendizaje del individuo. Este tipo de casos demuestran por sí mismos la existencia de lo inconsciente colectivo tal como es formulado por Jung. La persistencia en no aceptar estos hechos se debe exclusivamente a que el que realiza la negación no ha experimentado tales vivencias o

ni siquiera las conoce. Está demasiado distanciado de sí mismo, de su experiencia interior, demasiado poseído por su propio ego. Cree que él es verdadera y únicamente *él*, su biografía, su experiencia, su conocimiento, su pensamiento, sus logros, un hombre o mujer que *se ha hecho a sí mismo*; pero en verdad *su* yo tan solo es una máscara que cubre lo que más teme: que ni siquiera yo soy mío, que ni siquiera mi voluntad me pertenece; una máscara que, no obstante, no puede cubrirse a sí misma, pues los sujetos de lo inconsciente no la dejan de corroer. ¡Y todavía nos seguimos sorprendiendo cuando ya no podemos obviar ni contener la corrosión! Cuando todo va bien no hay problema en identificarnos con “nuestros” actos y “nuestros” pensamientos, pero cuando la cosa se tuerce nos sentimos invadidos por algo externo, por la locura y la enfermedad. Entonces decimos: ya no soy yo. Pero, muy al contrario, somos más *nosotros mismos* que nunca, pues la verdadera locura y enfermedad residían en creer que la cordura es un yo unitario cuyos actos y pensamientos son solo suyos. Cuando nos quitamos la máscara y nos abrimos al síntoma y al símbolo nos ocurren cosas como a Otto y a Alex. Negar estas experiencias es negarse a uno mismo, negar la pluralidad que nos constituye.

3.6. Orígenes del arquetipo y empirismo imaginal

Los arquetipos son las unidades estructurales que configuran el pensamiento mítico y, por ello mismo, que articulan la realidad psíquica en sí misma. La primera definición que dará Jung en 1919 es la siguiente: el arquetipo es «la *intuición del instinto de sí mismo* (...) [su] *autorretrato* (...) *Los arquetipos son las formas típicas de la aprehensión*» (Jung, 2004: 137-138). Más adelante dirá que estos no son *representaciones* heredadas, sino «condiciones formales y apriorísticas, basadas en instintos, de la apercepción (...) que muestran sus vías precisas a toda actividad de la imaginación (...) [en definitiva] *posibilidades* heredadas de representaciones» (Jung, 2002a: 65). El alma del niño no es entonces, como piensa el dogma del empirismo ingenuo, una *tabula rasa*²³. No obstante, el arquetipo «en estado de reposo, no tiene una forma exactamente definible, sino que es una figura formalmente indefinible, pero con posibilidad de aparecer con formas definidas gracias a la proyección» (Jung, 2002a: 69);

²³ Cf. el apartado *Una incursión en la idea del alma vacía* en (Hillman, 1999: 264-268).

o dicho de otro modo: «los arquetipos son los elementos inalterables de lo inconsciente, pero cambian constantemente de forma» (Jung, 2002a: 167). En palabras de Durand, es «el contexto sociológico el que colabora (...) con el *modelado de los arquetipos en símbolos*» (Durand, 2005: 397); o al decir de Eliade, «jamás desaparecen los símbolos de la *actualidad* psíquica: los símbolos pueden cambiar de aspecto; su función permanece la misma» (Eliade, 1999: 16), siendo esa función el arquetipo. Ya hemos visto en el primer apartado donde lleva este planteamiento a Jung y a Hillman con el desarrollo teórico: los arquetipos son una *consciencia múltiple* en lo *inconsciente colectivo*, los diferentes *sujetos* que componen la *psique objetiva*; factores psicoides, tanto instintivos como espirituales en cierto sentido, que poseen un fin *a priori*, un *conocimiento*. Los arquetipos son objetivas subjetividades. La psique es *policéntrica*, una *comuna interior* de *psiques disidentes*. Pero ahora por lo que nos preguntamos es por el origen de esta conformación estructural de la psique en la que no existe un yo, sino muchos: el origen de los sujetos de lo inconsciente.

Desde nuestra perspectiva, este tema ha sido bastante descuidado por la psicología arquetipal, y vemos en este descuido una de las causas de su relativo descrédito o falta de consideración (ocurriría algo similar con el psicoanálisis, al menos con el lacaniano, en donde el desinterés acerca del origen no se refiere al arquetipo sino a la estructuración psíquica como lenguaje). Los motivos de esta desatención son complejos y no vamos a profundizar en ellos, pero probablemente tienen que ver con la fascinación o incluso el “temor reverencial” que el propio arquetipo despierta, fascinación a la que la psicología arquetipal es especialmente sensible, como no puede ser de otro modo (fascinación que, por otro lado, es tanto mayor cuanto más es criticada desde el exterior). Es como si existiera una especie de tabú que estipula que si se toca el problema del origen del arquetipo este se desnaturalizaría (es decir, se “naturalizaría” su aspecto espiritual), se desvirtuaría y se degradaría, y con él el alma misma, dado que es el fundamento de la psique. El arquetipo es además en última instancia trascendente, por lo que, sencillamente, es la última frontera de la psique de la que cabe formular algo. Pero, pese a que podamos estar incluso de acuerdo con esta trascendentalidad última de la naturaleza del arquetipo, consideramos que ello no impide realmente la posibilidad de profundizar en sus orígenes. Pensar sobre estos implica tan solo tratar de tomar cierta sana distancia conceptual de su dimensión emocional y experiencial inmediata para no dejarse poseer totalmente por su “exceso de numinosidad” (y aunque, en cierto sentido, sea una empresa condenada al fracaso). De hecho, creemos que este cuestionamiento es

más necesario que nunca, puesto que la falta de reflexión sobre el arquetipo, piedra angular del pensamiento de Jung, puede estar amenazando a la psicología arquetipal con su propia autodestrucción, ya sea a través de la sobresaturación o del abandono conceptual. Hillman, que nosotros sepamos, no se plantea la cuestión del origen, pese a que su planteamiento se encuentre inundado por lo arquetipal; Giegerich abandona el pensamiento sobre el arquetipo conforme avanza su obra, posiblemente en virtud del aborrecimiento provocado por el empacho hillmaniano. Pese a que este desequilibrio dialéctico entre ánima y ánimus pueda ser en verdad saludable e incluso necesario, ello no obsta a que pueda ser enriquecedor intentar abordar el arquetipo desde este otro punto de vista, el del origen. De hecho, como se verá, es de este diálogo entre Hillman y Giegerich de donde partimos. Porque no queremos pensar el origen del arquetipo acomodándolo a las propuestas de las teorías biológicas como hacen las otras escuelas de psicología analítica²⁴, pues así se le reduce a los postulados de esas mismas teorías, sino que pretendemos plantear la cuestión desde un plano verdaderamente *psicológico*, es decir, desde una reflexión que se ocupa de la *realidad psíquica*, de la fenomenología psíquica como dato irreductible. No nos iremos muy lejos de todos modos para realizar esta tarea, pues tendremos como centro ciertas intuiciones de Jung y de otros psicoanalistas de los primeros tiempos, fundamentalmente de Freud. En verdad, tan solo vamos a reordenar algunos datos relativamente dispersos en los que no se ha incidido demasiado o que han sido, sencillamente, olvidados. En cierto sentido, lo que vamos a hacer es tratar de reunir al Jung de *Tipos psicológicos* con el Jung de *Consideraciones teóricas acerca de la esencia de lo psíquico*.

Eliade (y no es él el único) llamará la atención en varios puntos de su obra acerca del sinsentido del problema del origen de las imágenes simbólicas (Eliade, 1999: 14-15, 190; 2005: 142-143). Pero, por un lado, hay que subrayar que Eliade se está refiriendo aquí a los símbolos y no a los arquetipos, y, por el otro, no está aludiendo tanto a lo absurdo del planteamiento del problema del origen en sí mismo, sino al sinsentido de tratar de *explicar reductivamente*, ya no solo el origen, sino el simbolismo mismo, a través de causas naturales y materiales (por ejemplo, por medio de la impresión sensible en la corteza cerebral que ejercen los grandes ritmos cósmicos), explicaciones que «únicamente constatan que todo lo creado tiene su inicio en el

²⁴ Para una buena y actual síntesis de esta perspectiva y forma de operar véanse los capítulos 5 (Contemporary archetype theory), 6 (A re-evaluation of Jung's classic theory of archetype) y 11 (Conclusions), así como el Appendix A de (Merchant, 2012).

tiempo, lo que nadie sueña con negar» (Eliade, 2005: 143). Precisamente a través de estas “causas naturales y materiales” vamos a trazar nuestro itinerario hacia los orígenes del arquetipo, solo que estas causas no son exactamente ni naturales ni materiales, puesto que, no lo olvidemos, tanto el naturalismo como el materialismo son mitos, realidad psíquica.

La aversión de Eliade por pensar los orígenes contrasta con su propia definición del mito. Lo hemos visto antes: el mito es *una revelación transhumana que ocurrió en el alba de los tiempos ante una situación-límite*, la «revelación de un acontecimiento primordial que conforma la base de una estructura de la realidad o de un comportamiento humano». De hecho, para Eliade, los contenidos y estructuras del inconsciente son «el resultado de situaciones críticas inmemoriales (...) el “precipitado” de innumerables situaciones límite» (Eliade, 2005: 14-16), y por ello mismo puede decir que «el comportamiento mágico-religioso de la humanidad arcaica revela, en el hombre, una toma de conciencia existencial con respecto al Cosmos y a sí mismo» (Eliade, 1999: 189). Si el mito, tanto en su dimensión “histórica” como en la “individual” (creativa, espontánea, siempre actualizada), habla entonces sobre el modo en el que el hombre ha ido tomando consciencia del cosmos y de sí mismo a través de diversas situaciones críticas, ¿por qué negarse a profundizar en estas situaciones? Porque Eliade, efectivamente, se cierra a esta indagación al calificar de sinsentido el problema de los orígenes, pues estas situaciones no son otra cosa que el origen mismo del arquetipo (el proceso de precipitación y lo precipitado, respectivamente) y del mito, como el propio Eliade no deja de manifestar. Extraña reserva la de Eliade ante el objeto más querido. ¿A qué podría deberse? Es como si fuera demasiado *sagrado* para acercarse a él, *excesivamente numinoso*.

Creemos que esta cuestión puede contestarse a través de algunas de las reflexiones que Giegerich realiza acerca del estatuto de la psicología arquetipal. Según este, los arquetipos no son simplemente un *a priori*, sino que el hombre participa en su generación, eso sí, no por una contribución del yo, sino del alma. Esta generación implica una *acción*, por lo que el acento puesto en la imagen *per se* por la psicología arquetipal tendría algo de ilusorio, algo incluso de huída de la realidad hacia un mundo tipo *Disney World*: «Gran parte del hablar sobre los “Dioses” me parece absolutamente falso» (Giegerich, 2008: 320). El peso puesto en lo imaginario y el consecuente ocultamiento de esa acción tendrían como objetivo la defensa de la «inocencia virginal del ánima y su imaginación» (Giegerich, 2008: 318), siendo su efecto el bloqueo del

«camino para ver y reverenciar al “dios” o “dioses” actuales de *nuestro* tiempo» (Giegerich, 2008: 321). Pese a que el lugar donde lleva Giegerich su planteamiento sea a nuestro modo de ver demasiado extremo (pues llega a negar la validez *lógica* actual de lo imaginal), creemos que su perspectiva contiene una sana crítica a cierto anhelo que tiende a tratar de conservar subrepticamente al mito en su antiguo estatus, produciéndose con ello un excesivo “contenimiento” en él, una excesiva *posesión* por el mito y en el arquetipo, impidiendo de este modo una mayor profundización en sus diversas dimensiones allende la imagen *en sí misma*, tal como puede observarse, como acabamos de ver, en Eliade.

Estas críticas de Giegerich se insertan en unos textos que tratan sobre la institución del sacrificio. En ellos defiende que la matanza sacrificial es la experiencia fundamental de lo sagrado y el hacer-alma²⁵ primordial, el autoconocimiento inicial, la acción a través de la cual, introduciendo *efectivamente* la muerte dentro de la vida, el alma se creó a sí misma, saliendo así de su existencia meramente biológica y entrando en el mismo proceso de humanización: «El sacrificio no es una acción del ego. Es la autorreflexión del alma (...) a través de la cual se genera a sí misma, una autorreflexión que no tiene lugar en el ingrátido medio del pensamiento, sino en el medio material de la acción concreta» (Giegerich, 2008: 208). De este modo «con el golpe sacrificial el alma condujo las imágenes de dios o los arquetipos hacia sí misma. Las imágenes fueron grabadas en el alma a través del golpe mortal (...) Con el golpe sacrificial la imagen surgía de nuevo cada vez, como el primer día. El golpe no era didáctico; el golpe era *creativo*» (Giegerich, 2008: 238). Giegerich afirma lo mismo que Girard en sus estudios sobre el origen de lo sagrado, la religión y la cultura: «la existencia real del acontecimiento fundador» (Girard, 2005: 322).

No creemos, como Girard, que lo religioso, y con ello el sacrificio, por mucho que se funde en un acontecimiento, sea *solo* «el levantamiento del formidable obstáculo que opone la violencia a la creación de cualquier sociedad humana» (Girard, 2005:

²⁵ *Soul-making* es la idea de Hillman de que «nuestra vida es psicológica, y el propósito de la vida es crear una psique con ella, encontrar conexiones entre la vida y el alma» (Hillman, 1999: 38). Pero este hacer-alma, el ahondamiento en la psique y el enriquecimiento psicológico (la ampliación de la realidad psíquica), es realizado por el alma misma, en colaboración con el yo, a través de los procesos de personificar, patologizar y psicologizar. Dar forma a los amorfos estados de ánimos de las personas arquetípicas, «a sus arrebatadas pasiones, a sus amargos resentimientos y a sus súbitas transformaciones en diferentes personalidades es la labor principal (...) del hacer alma, que obra, pues, en la imaginación, con la imaginación y para la imaginación»; (Hillman, 1999: 140). «Por tanto, psicologizar no significa hacer psicología de los acontecimientos, sino hacer psique de los acontecimientos: hacer alma»; (Hillman, 1999: 279).

320), pues nos parece reduccionista (somos conscientes de que con la etiqueta de reduccionismo no aclaramos nada, pues habría que argumentarlo, pero no podemos meternos en todas las polémicas que surgen al paso; no obstante, la justificación de la calificación de «reduccionismo» se desprenderá del propio desarrollo de este apartado). Tampoco pensamos que los “dioses” de la psicología arquetipal sean tigres de papel «inmunizados contra la relación del mundo actual de una era y cultura» (Giegerich, 2008: 243) como dice Giegerich, pese a que la psicología arquetipal haya podido olvidar profundizar en la dimensión creativa de la “acción original”, o incluso adolecer de una nostalgia excesiva. Es significativo a este respecto que Giegerich reproche que «el motivo del sacrificio ha sido entendido en psicología como meramente simbólico» (Giegerich, 2008: 245), pues su propio planteamiento, pese a que parta del campo de la acción, es en sí mismo *meramente simbólico*, ya que el acto sacrificial supone la emergencia desde el alma de un sentido desconocido para el yo; de hecho, este sentido es la emergencia del alma misma, como argumenta durante todo su texto. Aunque con “meramente simbólico” se está refiriendo en verdad a “meramente en su dimensión de imagen y no de acción”, con lo cual estamos básicamente de acuerdo, la imprecisión que aquí encontramos en la utilización del término «simbólico» indica a nuestro modo de ver cierta pérdida de claridad conceptual en la obra de Giegerich que proviene probablemente del desmesurado acento puesto sobre la *lógica* en detrimento y en contra de lo *imaginal* y todo lo que con ello se relacione, como lo simbólico, acento provocado a su vez, como dijimos, por el aborrecimiento de la orgía dionisiaco-arquetipal hillmaniana.

Pero dejemos por el momento esta problemática, que retomaremos más tarde. De un modo u otro, lo que a nosotros nos interesa ahora subrayar de la postura de Giegerich es que, efectivamente, en el origen del arquetipo hay una *acción concreta creativa, imaginativa*, que ocurrió *en el alba de los tiempos*.

Esta propuesta no es del todo nueva en verdad. La novedad se encuentra, en todo caso, en que esta acción también es *imaginación creativa* en sí misma, una acción del alma, no solo una asunción pasiva del yo, pero podemos hallar la idea raíz ya en los primeros pensadores psicoanalíticos, y, pese a sus diferentes matices, con un consenso que es difícil de imaginar (difícil de imaginar fundamentalmente porque la “historia” del psicoanálisis, vehiculada todavía, en general, por el sectarismo, se sigue empeñando en incidir en las diferencias y motivos de sus rupturas míticas en vez de en los fantasmas en los que estas están basadas —lo cual no deja de mostrar que la historia del

psicoanálisis es muy poco “psicoanalítica”, es decir, sigue contenida en un oscuro mito estático y estancado del que no sabe salir: la lucha fraterna. Entiéndasenos bien: si bien no es posible salir del mito, ello no obsta a la necesidad vital de aceptar y acompañar el cambio de estructuras míticas—). De hecho esta idea, la de que la estructuración de la psique se funda en la relación primordial del ser humano con el entorno a través de sus acciones, es la base de la mitología comparada y del evolucionismo decimonónico, e incluso de las concepciones antropológicas, psicológicas y sociológicas más positivistas de nuestros días, pues según esta perspectiva son al fin y al cabo las adaptaciones al medio del sistema nervioso a través de los mecanismos de la selección natural las que han configurado la mente. Pero veamos que decían al respecto los fundadores del psicoanálisis.

Jung insistirá a lo largo de toda su obra en que «lo inconsciente colectivo es la vida genealógica psíquica» (Jung, 2004: 116), es decir, que los arquetipos son la cristalización psíquica de la *experiencia* de nuestros antepasados, de los *actos*, *situaciones*, *condiciones (externas e internas)* y *personas* que se repiten a lo largo de la historia, «la gran masa hereditaria espiritual de la evolución de la humanidad» (Jung, 2004: 160). Esta experiencia heredada no está muerta, sino que se compone de «sistemas vivos de reacción y disposición» (Jung, 2004: 159) creativos. Por ello Jung afirma que «la verdadera historia del espíritu no está depositada en eruditos volúmenes, sino en el organismo anímico viviente de todos y cada uno de nosotros» (Jung, 2008: 41). Pero, ¿cómo se ha dado este proceso de cristalización en el alma, en el organismo anímico viviente, de la experiencia genealógica? Jung da una explicación, si bien no fue desarrollada en profundidad en su obra: «la psique, por una serie de actos de introyección, se ha ido transformando en esa complejidad que hoy conocemos» (Jung, 2002a: 25). Un ejemplo de este proceso de conformación de la psique a través de la introyección²⁶ nos la da en *Tipos psicológicos*:

Así como la Antigüedad fomentó, en lo referente a la evolución individual, el desarrollo de una clase superior, oprimiendo a la mayoría del pueblo vil (ilotas, esclavos), del mismo modo en la esfera cristiana subsiguiente se llegó a un estado de cultura colectiva trasponiendo todo lo posible el mismo proceso al individuo mismo (...) Con ello se transportó psicológicamente al sujeto la forma social exterior de la cultura antigua,

²⁶ Para profundizar en este proceso en virtud de su contextualización en el campo de las relaciones entre la psique y la dinámica sociopolítica planteadas por Jung, cf. (Carcavilla, 2012a).

dando lugar en el individuo a un estado interior que en la Antigüedad había sido una situación exterior (...) [produciéndose de este modo] una subjetiva cultura de esclavos (...) con lo que se elevó, ciertamente, la cultura colectiva, pero se rebajó la cultura individual. Así como la esclavización de la masa era la herida de la Antigüedad, la esclavitud de las funciones de validez inferior es la herida (...) de nuestros días. (Jung, 1971a: 100-101)

Pese a que el fenómeno aquí descrito se refiere al desarrollo y diferenciación de las funciones psicológicas, pensamos que el mismo proceso de introyección puede ser aplicado al arquetipo.

Para ver con más detalle de qué modo ocurre esta introyección a la que nos referimos tenemos ahora que reparar en qué pensó Freud ante la cuestión que planteamos. Para ello partimos de *El yo y el ello*, obra en la cual Freud admite la existencia de un *inconsciente no reprimido*, un «tercer inconsciente» (Freud, 2008a: 19-20), la *herencia arcaica* en el individuo:

En verdad, no es lícito tomar demasiado rígidamente el distingo entre yo y ello, ni olvidar que el yo es un sector del ello diferenciado particularmente. Las vivencias del yo parecen al comienzo perderse para la herencia, pero si se repiten con la suficiente frecuencia e intensidad en muchos individuos que se siguen unos a otros generacionalmente, se trasponen, por así decir, en vivencias del ello, cuyas impresiones {improntas} son conservadas por herencia. De este modo, el ello hereditario alberga en su interior los restos de innumerables existencias-yo, y cuando el yo extrae del ello {la fuerza para} su superyó, quizá no haga sino sacar de nuevo a la luz figuras, plasmaciones yoicas más antiguas, procurarles una resurrección. (Freud, 2008a: 39-40)

El superyó «se encuentra en relación con las adquisiciones filogenéticas del ello [lo cual] lo convierte en reencarnación de anteriores formaciones yoicas, que han dejado sus sedimentos en el ello» (Freud, 2008a: 49). Y hacia el final del texto Freud dirá que el yo «con ayuda del superyó, se nutre, de una manera todavía oscura para nosotros, de las experiencias de la prehistoria almacenadas en el ello» (Freud, 2008a: 56). Este planteamiento supone la cristalización estructural o tópica de lo que expuso en *Psicología de las masas y análisis del yo*, en donde ya se habla de la *herencia arcaica* (Freud, 2010: 121). En esta última obra Freud se refiere a la horda y al padre primordial en relación a los fenómenos de masas, pero en la cita más extensa de *El yo y el ello* que

acabamos de reproducir comprobamos que está hablando en *plural*, que habla de una herencia arcaica en el individuo compuesta de múltiples *existencias-yo* anteriores, de *figuras* conservadas en el ello conformadas a través de la *experiencia* de la especie. Estas *personas* que configuran el superyó, así definidas, son extremadamente similares a los arquetipos de lo inconsciente colectivo tal como nos los venimos representando: los *sujetos de lo inconsciente*. Jung ya advirtió, aunque no lo dice explícitamente, que con ello Freud admitía parte de su propio planteamiento (cf. Jung, 2006: 121; 2004: 181), pero en verdad no se dio cuenta con qué radicalidad lo hacía en verdad. Jung entendió mal (o demasiado simplistamente) el superyó: pensaba que la transmisión de sus contenidos era consciente (Jung, 2006: 121), pero, como acabamos de ver, no es así: el superyó surge de *plasmaciones yoicas más antiguas conservadas en el ello*. Freud también se dio cuenta de que de este modo se acercaba a lo inconsciente colectivo, y trató de cubrirse las espaldas en el prólogo de *El yo y el ello*, en donde dice que los temas que trata, que no habían sido elaborados por el psicoanálisis hasta ahora,

(...) no pueden dejar de convocar muchas teorías que tanto no analistas como ex analistas adujeron para apartarse del psicoanálisis. Siempre estuve dispuesto a reconocer mis deudas hacia otros trabajadores, pero en este caso me siento liberado de esa obligación. Si el psicoanálisis no apreció hasta el presente ciertas cosas, no se debió a que desconociera sus efectos o pretendiera desmentir su importancia. Fue porque seguía un determinado camino, por el cual no había avanzado lo suficiente. Y finalmente, cuando pasa a hacerlo, esas mismas cosas se le presentan diversas que a otros. (Freud, 2008a: 13)

No alcanzamos a ver que es lo que le exime de la deuda, pues detrás de sus reflexiones están sin lugar a dudas las de Adler y las de Jung, pese a que se inserten en el contexto diferente de su propia teoría. Este párrafo puede entenderse solo si se sustituye la palabra «psicoanálisis» por «Freud»; y es que Freud estaba demasiado *identificado* con el psicoanálisis, como muestra la siguiente declaración extraída del primer párrafo de *Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico*: «En efecto, el psicoanálisis es creación mía (...) nadie puede saber mejor que yo lo que el psicoanálisis es, en qué se distingue de otros modos de explorar la vida anímica, qué debe correr bajo su nombre y qué sería mejor llamar de otra manera»²⁷ (Freud, 1992a:

²⁷ Hay otras traducciones que están menos dulcificadas que esta.

7). Pero, si conseguimos trascender las luchas de poder intestinas de la política psicoanalítica a las que antes aludimos y sus efectos en el ropaje con el que se viste a la teoría, lo que comprobamos es que la supuesta gran confrontación entre Freud y Jung acerca de lo inconsciente colectivo es, en términos generales, inexistente, un mero fantasma ilusorio que seguimos reproduciendo sectariamente (y en el cual nos regocijamos, pues así no tenemos que leer detenidamente al *otro*).

No obstante, bien es verdad que Freud no desarrollará en su obra posterior su noción de herencia arcaica entendida como antiguas figuras yoicas (la *comuna interior* donde *no hay un yo, sino muchos*), por lo que es relativamente comprensible que esta propuesta no haya subsistido en la tradición freudiana. En vez de ello, Freud se ocupará, por un lado, del desarrollo teórico de las pulsiones de vida y de muerte, y, por el otro, de una única de esas antiguas *figuras del ello*, su predilecta (y obsesionante): el padre primordial. Así opera en *El malestar en la cultura*, texto en el que hace emerger al superyó del asesinato del padre de la horda (Freud, 2007: 127-128), reduciendo de este modo en la práctica el superyó a un *único sujeto arcaico* en vez de atender al *policentrismo* de la psique que emergía en *El yo y el ello*. No queremos decir que este padre no sea importante, y aún fundamental, pero sí nos parece que el poder totalitario que Freud le concede es desmesurado, casi tanto como el que se concede a sí mismo en relación a las vicisitudes del psicoanálisis, quedando desalojadas con ello las *otras figuras primordiales* que pueden ser igual de cruciales: la madre, el anciano, el niño, el jefe, el brujo, el héroe o el animal, por poner solo unos ejemplos. A su vez, sorprendentemente, Freud le da al «superyó cultural» en esta misma obra un carácter eminentemente consciente (Jung no andaba entonces tan desencaminado en su opinión), así como pone su formación en dependencia exclusiva de subrogados del padre primordial, de «grandes personalidades conductoras, hombres de fuerza espiritual avasalladora» (Freud, 2007: 137). La pluralidad de personas de la psique (la *Grecia interior*) que se reencarnaban en el superyó es reducida con este movimiento al monoteísmo del héroe civilizador masculino. Y esta es precisamente, como no podía ser de otro modo, su última derivación: el texto de *Moisés y la religión monoteísta*.

En esta obra, su último escrito sobre «psicoanálisis de la cultura» (de hecho, su última publicación en vida), Freud afronta de cara el problema de la herencia arcaica. Este es el punto que nos interesa, y no su aplicación concreta a la figura de Moisés, de la que podemos prescindir sin perjuicio para nuestros razonamientos. Como en todas sus obras culturales desde *Tótem y Tabú*, la dinámica de la horda primitiva y el parricidio

primigenio, experiencia humana repetida a lo largo de los milenios innumerables veces (Freud, 1991a: 78), es el mito primordial que estructura la argumentación. Pero si bien en *Tótem y Tabú* Freud no estaba seguro acerca de la existencia de «"ideas innatas"» (Freud, 1991b: 39) (aunque admite la existencia de cierta «constitución arcaica como resto atávico» —Freud, 1991b: 72—), en *Moisés y la religión monoteísta* se muestra menos dubitativo al reparar en «la probabilidad de que en la vida psíquica del individuo puedan tener eficacia no sólo contenidos vivenciados por él mismo sino otros que le fueron aportados con el nacimiento, fragmentos de origen filogenético, una *herencia arcaica*» (Freud, 1991a: 94). Acerca de las reacciones ante traumas tempranos, que ahora según Freud no pueden ser explicadas por las vivencias biográficas, dirá que «sólo se vuelven concebibles filogenéticamente», formulando acto seguido la tesis «de que la herencia arcaica del ser humano no abarca sólo predisposiciones, sino también contenidos, huellas mnémicas de lo vivenciado por generaciones anteriores». A ello añade: «Ante una meditación más ceñida, no podemos sino confesarnos que desde hace tiempo nos comportamos como si la herencia de huellas mnémicas de lo vivenciado por los antepasados, independientemente de su comunicación directa o del influjo de la educación por el ejemplo, estuviera fuera de cuestión» (Freud, 1991a: 95-96); y un par de párrafos más tarde:

si la vida instintiva de los animales admite en general una explicación, sólo puede ser que llevan congénitas a su nueva existencia propia las experiencias de su especie, vale decir, que guardan en su interior unos recuerdos de lo vivenciado por sus antepasados. Y en el animal humano las cosas no serían en el fondo diversas. Su propia herencia arcaica correspondería a los instintos de los animales, aunque su alcance y contenido fueran diversos.

Tras estas elucidaciones, no vacilo en declarar que los seres humanos han sabido siempre —de aquella particular manera— que antaño poseyeron un padre primordial y lo mataron.

(...) ¿Bajo qué condiciones ingresa un recuerdo así en la herencia arcaica? (...) Cuando el suceso tuvo suficiente importancia o se repitió con frecuencia bastante, o ambas cosas. (Freud, 1991a: 97)

Pese a que hacia el final del texto Freud diga que no cree que «logremos nada introduciendo el concepto de un inconsciente "colectivo"» (Freud, 1991a: 127) (o más bien por ello mismo), no podemos ver esta *confesión ante una meditación más ceñida*

sino como una declaración testamentaria de confraternización con la teoría y las propuestas de Jung (eso sí, circunscrita fundamentalmente al padre primordial), culminación de un largo y problemático proceso de negaciones y proyecciones acaecido en el seno de la elaboración teórica freudiana que comenzó con la separación de ambos psicoanalistas. Todo el mundo hoy lee este texto como el propio proceso de elaboración mítica de Freud de la muerte del padre, pero no es solo eso: es también, incluso en mayor medida y por esa misma razón, *la reconciliación con el hijo*.

Tanto Freud como Jung teorizan sobre hechos psíquicos que remiten a *un(os) acto(s) y situación(es) introyectado(s) que se repitió(-eron) innumerables veces en el alba de los tiempos*. Aparte de la reducción que supone la exclusiva estimación del padre de la horda, tan solo en un punto se diferencian sus planteamientos: Freud subraya que la herencia arcaica se compone de *huellas mnémicas*, mientras que para Jung son *posibilidades heredadas de representación*. Aunque ello no es del todo cierto. También para Jung la «imagen primaria» en sus primeros trabajos (uno de los nombres que da al arquetipo en ellos) es concebida allí como «una sedimentación mnémica, un *engramme* (Semon) producido por la condensación de innumerables procesos semejantes entre sí (...) la forma típica fundamental de determinada vivencia psíquica reiterada siempre (...) [que surge ante] la acción de las condiciones del mundo en torno sobre la materia viva» (Jung, 1971b: 246). No obstante, reflexiona Jung, habría que preguntarse «por ejemplo, por qué no aparece sencillamente el sol con todos sus cambios aparentes de modo directo y sin veladuras como contenido del mito» (Jung, 1971b: 247), a lo cual contesta que no solo existe la *acción* de las condiciones del entorno, sino también la de «la naturaleza peculiar e independiente de la materia viva (...) ciertas determinaciones íntimas de la vida del espíritu y de la vida misma como tal (...) La imagen primaria es, pues, una expresión comprensiva del proceso vital (...) [la] fase previa de la *idea*» (Jung, 1971b: 247-248).

La noción de *huella o sedimentación mnémica colectiva* está ampliamente denostada. Durand, por ejemplo, la desprecia denominándola como «metafísica de los orígenes» (Durand, 2005: 63), lo cual no le impide reconocer que el planteamiento de Jung que acabamos de exponer pone «claramente de manifiesto el carácter de trayecto antropológico de los arquetipos» (Durand, 2005: 62), siendo este trayecto «*el incesante intercambio que existe en el nivel de lo imaginario entre las pulsiones subjetivas y asimiladoras y las intimaciones objetivas que emanan del medio social y cósmico* (...) el imaginario no es nada más que ese trayecto» (Durand, 2005: 43-44). ¿Por qué

entonces ese desprecio? ¿No son en verdad las huellas mnémicas colectivas la incesante cristalización en pulsiones subjetivas de esas intimaciones objetivas del medio social y cósmico? El problema de la aceptación de la noción de sedimento mnémico filogenético reside probablemente en su *excesiva* carga biológica. Freud mismo era consciente de las grandes fricciones del psicoanálisis con la biología respecto a este planteamiento: «nuestra situación es dificultada por la actitud presente de la ciencia biológica, que no quiere saber nada de la herencia, en los descendientes, de unos caracteres adquiridos. Nosotros, por nuestra parte, con toda modestia confesamos que, sin embargo, no podemos prescindir de este factor en el desarrollo biológico». Pero acto seguido dirá algo crucial: «Es cierto que no se trata de lo mismo en los dos casos: en uno, son caracteres adquiridos difíciles de asir; en el otro, son huellas mnémicas de impresiones exteriores, algo en cierto modo asible. Pero acaso suceda que no podamos representarnos lo uno sin lo otro» (Freud, 1991a: 96). Efectivamente, los caracteres adquiridos y las huellas mnémicas *no tienen por qué ser lo mismo*, pero es que, aunque lo fueran, *la cuestión fundamental es que el hecho psicológico no tiene que rendir cuentas a ninguna teoría biológica*. ¿Desde cuando los hechos deben de acomodarse a la teoría, más todavía si pertenecen a campos diferentes! El problema de Freud es pensar demasiado “biológicamente” y tratar de ajustar a lo largo de su obra los hechos psíquicos que encuentra a la teoría biológica imperante: el conocido biologismo freudiano. Y lo mismo hacen todos los que tratan de analizar los planteamientos psicoanalíticos (da igual si es para aprovecharlos o para reprobarlos) introduciéndose en disquisiciones acerca de si el psicoanálisis rinde tributo al darwinismo, al recapitulacionismo haeckeliano o al lamarckismo, como hace por ejemplo Merchant al tratar de desmarcar a Jung de Lamarck (Merchant, 2012: 83-84), o Gould analizando la influencia de Haeckel en el psicoanálisis en el capítulo cinco de su libro *Filogenia y ontogenia* (Gould, 2010). Al contrario, el *hecho psíquico* que el materialismo biológico anula alegre y gratuitamente, y sobre cuya negación construye sus teorías, es lo único que importa aquí. En todo caso, es la biología la que debe afrontarlo y dar cuenta de él, modificando si es preciso sus propias teorías, no la psicología la que debe de dar cuenta de las teorías biológicas al uso. No negamos con ello que la aproximación al hecho psicológico desde una perspectiva biológica pueda ser fructífera e incluso necesaria, ni tampoco que los mismos fenómenos psíquicos a los que nos referimos (los casos de Grof citados en el anterior apartado son un buen ejemplo) tengan una base biológica (de la que actualmente no se puede dar cuenta, y no solo por motivos técnicos o

metodológicos, sino también porque son negados *a priori* desde el principio), pero sí afirmamos la prioridad e irreductibilidad del fenómeno psíquico a la hora de construir una psicología que atienda verdaderamente a su propio objeto-sujeto de estudio, prioridad que tanto Freud como Jung supieron ver bien pese a los problemas derivados de la “presión biologizante”. La *huella mnémica filogenética*, por muy filogenética que sea, no debe ser entendida como algo que hace referencia a una teoría biológica más o menos concreta, aunque así lo pretendieran incluso con más o menos fuerza sus teóricos, pues *es un hecho imaginal de la realidad psíquica*. La psicología no es ni puede ser el apéndice de ningún otro campo ni debe de llenar sus carencias y vacíos con contenidos ajenos a sí misma, pues cuando opera de este modo se autodestruye al dejar de ocuparse del *logos* de la *psique*.

Esta presión de la que hablamos, muy propia de la época y presente todavía en nuestros días, no solo condujo a Freud a caer repetidamente en los problemas del biologismo, sino a prácticamente toda la primera generación de psicoanalistas. Otto Rank y Sándor Ferenczi son una buena muestra de ello. Tanto el primero, con *El trauma del nacimiento*, como el segundo, con *Thalassa, ensayo sobre la teoría de la genitalidad*, se sumergen en alambicados laberintos que circulan por la biología de su época para tratar de justificar sus hallazgos psicológicos. Es por este motivo, y no por sus hallazgos en sí mismos, que la gente se rió de sus planteamientos (y aún se ríe a día de hoy en el mejor de los casos, pues casi nadie ya lee estos trabajos). Pero no debería de movernos a mofa sus ideas ni, sobre todo, la experiencia en la que se fundan. Rank constata la existencia de sueños «intrauterinos» y «espermatozoicos» (Rank, 1981: 86-87) en el contexto de las fantasías del segundo nacimiento, es decir, constata la aparición en la imaginación de contenidos psíquicos “pre-biográficos” relacionados con una situación que se ha repetido infinidad de veces a lo largo de la historia humana. A su vez, la intuición fundamental que tiene Ferenczi respecto al simbolismo, sin tener que entrar por ello a valorar la locura o la cordura de su propuesta *bioanalítica*, es que el símbolo «tendría el valor de un *monumento histórico*, sería un *precursor histórico* de los modos de actuar pertenecientes a una época periclitada, o sea, *restos mnésicos* a los cuales nos sentimos inclinados a volver» (Ferenczi, 1981: 339, nota 24). No es este el lugar para analizar en profundidad las teorías de Rank y de Ferenczi, pero esta pequeña muestra nos sirve para señalar que prácticamente todos los psicoanalistas más importantes de la primera generación acababan planteando (pese a sus diferencias entre sí y pese a los problemas creados por el biologismo) la cuestión del origen del

simbolismo estructural de la psique (en nuestros términos, del arquetipo) de un modo muy parecido: como un proceso de introyección de las experiencias, situaciones o actos repetidos a lo largo de la historia de la humanidad *cuyo resultado es un conocimiento que se actualiza en cada individuo sin mediación del aprendizaje*. Se les puede aplicar a todos ellos lo mismo que dice Girard sobre Freud en su análisis de *Tótem y Tabú* (solo hay que cambiar «sacrificio» por «símbolo» y «homicidio» por «acto primordial», así como tener en cuenta que «rito» y «mito» tienen para nosotros una significación psicológica más amplia que la estrictamente religiosa). Según este, Freud

ve que hay que hacer remontar el sacrificio a un acontecimiento de una envergadura muy distinta a sí mismo (...) [realizando así] un descubrimiento formidable; es el primero en afirmar que cualquier práctica ritual, cualquier significación mítica, tiene su origen en un homicidio *real* (...) Explorador demasiado audaz, ha quedado aislado del resto del ejército; es a un tiempo el primero en llegar al objetivo y en estar completamente extraviado pues todas las comunicaciones han quedado interrumpidas (...) No se niega a cualquier investigación de origen; no hereda de unos fracasos pretéritos ningún prejuicio formalista y antigenético. Ve inmediatamente que una aprehensión vigorosa de las totalidades sincrónicas debe hacer surgir nuevas posibilidades, absolutamente increíbles, por el lado de la génesis. (Girard, 2005: 206-207)

Es cierto que el psicoanálisis ha abusado del “material clínico” y de la “experiencia analítica” a la hora de defender sus propias formulaciones y teorías. Lo sospechoso aquí es, como ve bien Michel Henry, que el psicoanálisis rechace una «aproximación conceptual —dada por especulativa—» (es decir, teórica) al inconsciente para construirlo a partir del «material patológico incontestable» (Henry, 2002: 304). Pero ello no quiere decir, pensamos nosotros, que el psicoanálisis deba de convertirse en filosofía ni que su centro tenga que dejar de ser el *hecho psíquico*. Para Henry el concepto de «representación inconsciente» es aberrante, pues la única forma de conocimiento ajena a la conciencia representativa, al «Ek-stasis de la Exterioridad» (Henry, 1991: 147) en que toda re-presentación se apoya, es la subjetividad absoluta, la Afectividad. En este sentido, la representación inconsciente en tanto que formación orgánica autónoma (la *huella mnémica*), no existe; lo único autónomo es la Afectividad.

Estamos muy de acuerdo con Henry en que el contenido representativo no se mantiene aislado e independiente del afecto como postula la teoría freudiana de la represión:

si la representación no despliega su contenido ante el espíritu, no puede ser más que en razón de su afectividad: lo que motiva su separación de la conciencia, la no venida frente a su mirada, su no-emergencia en el Afuera de la exterioridad, es el desagrado, el sufrimiento y, en el límite, el terror vinculado a la representación, no lo que esta representa. El afecto de la representación ya estaba allí, y es él y solo él quien decidió excluir el contenido representativo, hacerle padecer la represión. (Henry, 1991: 151-152)

Pero no creemos que ello implique que ese contenido representativo exista solo cuando el acto afectivo de representar lo trae a la conciencia. El error de Henry es separar, como Freud, la representación del afecto. Este tan solo opera invirtiendo sus posiciones. Si Henry recrimina a Freud su «metafísica de la representación» y su consecuente teoría fantasmagórica del deseo, nosotros vemos en la propuesta de Henry una «metafísica de la afectividad» que deriva en una teoría fantasmagórica de la actividad inconsciente. ¿Cómo sabe que el inconsciente es pura acción afectiva? No se aporta ningún hecho psicológico al respecto. En cambio, ya lo vimos, existen pruebas de que existen “representaciones inconscientes” (que no se corresponden con el concepto clásico de representación, sino con el semantismo propio del símbolo imaginal) en sí mismas afectivas que nunca estuvieron en los sentidos, “representaciones” de la experiencia de los antepasados que emergen en la consciencia sin que nunca antes hubieran sido ni representación ni afecto del yo.

En la “representación inconsciente” (en la huella mnémica, ya sea esta individual o colectiva) nunca estuvo el contenido separado del afecto, pues esta *es* contenido y afecto, una *formación orgánica, autónoma* respecto a lo que el yo se representa. La representación nunca fue una mera re-presentación, sino que siempre estuvo *viva*: la imagen es afectiva *per se*, sea esta consciente o inconsciente. Y es que lo inconsciente solo es inconsciente para el yo, no para la *consciencia múltiple* por la que está compuesto, no para los *sujetos de lo inconsciente*. Las “representaciones inconscientes” (los contenidos imaginales afectivos y autónomos, la huella mnémica,

los arquetipos) existen, en definitiva, porque el yo no es el único sujeto del conocimiento.

Comprendemos que es difícil imaginarse la “huella mnémica colectiva” de la que hablamos, pero eso se debe a que, precisamente, nuestra *imaginación* (la vía de acceso a ella) está atrofiada en pro del intelecto. Pensarla es enormemente difícil, pues chocamos con la idea generalizada actual de que esta huella no existe: al nacer somos una *tabula rasa* cuyas estructuras vacías se van llenando con el aprendizaje. Pero, sencillamente, ni siquiera tiene sentido *pensar* en si existe o no esta huella, pues de lo que se trata *en primer lugar* es de si existe o no la *experiencia psicológica* de ella. La idea de la psique como *tabula rasa* se funda en una biología y una psicología “científicas” que nada pueden decir al respecto, pues para ello deberían de demostrar que la psique del feto y del neonato (así como la del adulto) no tiene ningún contenido que antes no haya estado en sus sentidos; y ello no puede ser demostrado porque *es metodológicamente imposible, al menos por el momento, saber cuáles son los contenidos psíquicos del feto y del neonato*. Cuando la biología habla de la psique no puede hacer otra cosa que reducirla a su *mito materialista* (es decir, *antipsicológico*). Lo único que sabemos es que el feto sueña en fase REM desde, aproximadamente, el séptimo mes de embarazo. La pregunta crucial tanto para la biología como para la psicología, que no puede ser respondida por el momento, es: ¿con qué sueña el feto?

Pese a estos problemas metodológicos y pese a la imposibilidad de demostrar la existencia de la huella mnémica colectiva *desde las ciencias biomédicas*, la dificultad de *pensarla* (sin haberla experimentado) es en verdad inversamente proporcional la facilidad de *vivirla psicológicamente*. De hecho, es la experiencia más cotidiana, pues está presente en todos los ámbitos: en los productos culturales, en la política, en nuestras relaciones personales, en el arte, en nuestros sueños, en nuestras fantasías y en nuestras ideas, solo que, o bien no prestamos atención a su naturaleza, o bien la interpretamos de otros modos, fundamentalmente como producto complejo del aprendizaje cultural. Pero ya no hay posibilidad de dudar de la existencia de la huella mnémica colectiva ante su clara, potente y refinada aparición en los estados holotrópicos de consciencia del adulto (acerca de los cuales este, a diferencia del feto y del neonato, si puede informar) que los psicólogos transpersonales (desde Jung con la imaginación activa hasta Grof con la respiración holotrópica) y sus pacientes llevan décadas experimentando y comunicando. A la gran cantidad de casos de diverso tipo expuestos en *La mente holotrópica* de Grof remitimos a quien quiera profundizar en sus

descripciones clínicas. En ellos se pone en evidencia la emergencia psicológica de un *conocimiento imaginal colectivo*, no mediado por el aprendizaje biográfico del yo, que alberga *contenidos representacionales transpersonales, vivos y afectivos*, (hasta ese momento) *inconscientes*. Jung ya había pronosticado incluso los casos más extraños: «En teoría, debería ser posible extraer de lo inconsciente colectivo no sólo la psicología del gusano, sino también la de la célula individual»²⁸ (Jung, 2004: 154).

Ni Jung, ni Freud, ni Rank ni Ferenczi deliraban. Tan solo fueron *exploradores demasiado audaces* que tuvieron sus desavenencias porque cada uno encontró y se centró en un aspecto más o menos concreto de la psique colectiva. Los arquetipos, la herencia arcaica como huellas mnémicas de las generaciones anteriores, los sueños intrauterinos y espermatozoicos e incluso el «conocimiento filogenético inconsciente» (Ferenczi, 1981: 341) no son ninguna locura si son tomados como lo que son: *hechos psicológicos* extraídos a través de *un empirismo imaginal que reconoce la existencia positiva de la memoria y la autopercepción simbólica del alma*; hechos psicológicos hallados en virtud de un “*positivismo*” *imaginal* en cuyo centro doctrinal-metodológico, en sí mismo mítico, se encuentra la “*replicabilidad*” (siempre creativa, en transformación y sometida a las particularidades individuales) de la *experiencia psicológica en el espacio fantástico del alma*²⁹ en vez de la replicabilidad de la *experiencia de los sentidos en el laboratorio material de la razón* (laboratorio que, por otra parte, no es sino una de entre las diversas instancias del alma).

Todos los planteamientos mencionados apuntan a lo mismo: a lo inconsciente como *memoria* (Hillman, 2000: 191 ss.), a la formación de la psique a través de la introyección de las vivencias de los antepasados, proceso mediante el cual el conocimiento adquirido es contenido en lo “inconsciente” colectivo como una consciencia múltiple imaginal que está estructurada en *arquetipos, en sujetos colectivos* que condensan el incesante intercambio *entre las pulsiones subjetivas y asimiladoras y las intimaciones objetivas que emanan del medio social y cósmico*. Estos sujetos, resultado de la complejización del instinto del animal en el humano, han sido formados a través de la experiencia genealógica (la *situación-límite* de Eliade, el *acontecimiento*

²⁸ Compárese esta declaración con los casos que se describen en (Grof y Bennett, 2005: 150, 169 ss.).

²⁹ Aunque no estemos de acuerdo con varias de sus propuestas, existe una considerable cercanía entre este planteamiento nuestro y el abordaje metodológico del dato psíquico desde el enfoque integral de Ken Wilber, tal como lo expone en la *Introducción* de (Wilber, 2005: 19-52). Nos estamos refiriendo específicamente a p. 35 ss., en donde este pone de manifiesto los criterios de «validez del conocimiento integral» (*instrucción, datos y confirmación*) aplicables a los hechos psicológicos de los que aquí hablamos.

fundador de Girard; «el primer “lenguaje”, el “verbo”, es expresión corporal» — Durand, 2013: 20—); pero a su vez, los actos primordiales que constituyen esa experiencia del mundo *son en sí mismos creativos*, es decir, que *el mismo sujeto de lo inconsciente* es el que realiza el acto inaugural y, por lo tanto, el que efectúa su propia creación (la *acción autorreflexiva del alma* de Giegerich), por lo que puede decirse que el núcleo último del arquetipo es, al menos para el yo, trascendente. Este factor trascendente de realidad inapelable, el espíritu, es el determinante de la forma mítica e imaginal de la psique, así como el medio mismo que ha posibilitado la introyección del (conocimiento del) mundo en el ser humano.

A través de la imaginación, esa función trascendente que es el fundamento radical de la realidad psíquica, el yo se relaciona con los sujetos de lo inconsciente, existiendo una enorme variedad de grados de consciencia en esta relación que van desde la inconsciencia a la autoconsciencia. Mediante este vínculo, si prima el fomento de la autoconsciencia (ya sea por vía “positiva” o “negativa”, es decir, “simbólica” o “sintomática” —la única diferencia entre ambas es en verdad la presencia o ausencia de resistencia del yo al cambio—), el yo tiene la posibilidad de dilatar su amplitud y su *memoria* en virtud del conocimiento contenido en la consciencia múltiple de lo inconsciente, lo cual supone una disolución y transformación esencial «hacia un yo imaginal» (Hillman, 2000: 207 ss.). No obstante, esta adquisición de conocimiento (en un sentido amplio, no solo intelectual) no implica ni una posesión ni un dominio de los arquetipos, sino una integración de sus funciones y contenidos imaginales afectivos aplicada en la especificidad temporal y espacial del individuo. Puede decirse entonces que esta dinámica del alma, el proceso de individuación (o el hacer-alma³⁰), es el impulso, tan natural como espiritual, a actualizar la totalidad psicológica colectiva en el individuo siempre de forma regenerada y creativa, tendiendo de este modo a integrar psicológicamente la experiencia y el conocimiento del pasado con la acción creativa y diferencial del presente. Los actos primordiales fundadores fundamentales que han conformado esta dinámica estructural son el sacrificio y los ritos de iniciación (la introducción de la muerte *dentro* de la vida): «Las iniciaciones primitivas son a todas luces *misterios de transformación* de la máxima importancia espiritual (...) [que] han perdurado en todas las naciones civilizadas (...) El hecho innegable es que en los

³⁰ Cf. nota 25.

contenidos inconscientes hace aparición con inequívoca claridad el entero simbolismo iniciático» (Jung, 2007: 256).

* * *

Muchos “científicos”, “filósofos” y “psicólogos” probablemente arquearán las cejas y esbozarán una sonrisa irónica ante las experiencias psicológicas a las que nos remitimos en el hipotético caso de que las leyeran, volviéndose, seguros de sí mismos, a experimentar la realidad de la vida en sus laboratorios y a pensar en el ser del mundo en sus despachos, únicos santuarios de la verdad. Tienen muy claro lo que es *su* experiencia psicológica como para profundizar en ella y escuchar lo que dicen otros acerca de otro tipo de vivencias (esos pobres diablos que no soportan las penalidades del “mundo real” y que construyen ilusorias fantasmagorías para compensarlas). No son conscientes en qué medida están huyendo así de los valores que supuestamente aman: del hecho y del pensamiento desprejuiciado y riguroso. Por ello, y dado que son incapaces de experimentar en profundidad la realidad psíquica en su vida cotidiana, les invitamos a probar cualquier técnica para modificar el estado ordinario de consciencia. En caso de rehusar la invitación, les rogamos desde aquí que se abstengan de dar su opinión sobre hechos psicológicos de los que, sencillamente, nada pueden decir porque nada han experimentado. Sabemos que, de cualquier modo, perseverarán en su esquizofrenia cientifista y materialista. *Por su ego los conoceréis*; pues no hay alternativa posible: si no se atiende a los sujetos de lo inconsciente el único dios que queda por adorar es el yo.

Construimos una mascarada erudita negando los resultados de la experiencia psicológica profunda ante cuya existencia solo podemos reaccionar ridiculizándola, pero lo único ridículo es nuestro pusilánime temor a lo que surge cuando el yo se disuelve, temor apenas encubierto por esa misma máscara gris y corroída que nos ponemos por la mañana al despertar; máscara que, no obstante, no deja de sumergirse continuamente en el mundo imaginal del arte, o en el (perverso) del consumo y la publicidad que nos atraviesa y rodea por todos lados. Y así seguimos siendo aleccionados y dirigidos por la atrofia del espíritu y por el espíritu corrupto, negando la experiencia de la historia de la humanidad que nos constituye de modo radical, escondiendo detrás del poder de nuestro yo social, que tan penosamente hemos ido atesorando, un vacío, un miedo y una

inseguridad que, tristemente, tiñe de irrealidad al mundo. Nuestra erudición, gracias a dios, no nos salva del terror.

3.7. Psicoanálisis arquetipal del arte y la cultura

Montiel, en su último libro en el que analiza la obra de Meyrink desde el prisma de la psicología analítica y arquetipal (pues ya publicó otro, *La novela del inconsciente* —Montiel, 1998—), dice de Jung lo siguiente: «dado que sus intereses y metodología no iban preferentemente por este camino (...) no profundizó en el reconocimiento de las extraordinarias concomitancias que se dan entre su doctrina psicológica y la narrativa de Gustav Meyrink» (Montiel, 2012: 11) pese al hecho de que puedan encontrarse múltiples referencias en los escritos del primero a la literatura del segundo. Creemos que esta afirmación se puede aplicar (aunque la producción del escritor austriaco sea privilegiada respecto a otras en lo que a las concomitancias se refiere) no solo ya a la obra de Meyrink, sino a la producción literaria y artística en general. Si bien es verdad que en los escritos de Jung hay una gran cantidad de referencias y ejemplos literarios (por ejemplo, el capítulo 5 de *Tipos psicológicos —El problema de los tipos en la creación poética. El prometeo y el Epimeteo de Carl Spitteler—*, o las abundantes alusiones a Goethe y Schiller), el interés y atención de este reparó menos en el arte que en otro tipo de productos culturales. Solo hay que advertir el grosor del volumen 15 de sus obras completas —*Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y en la ciencia*— para comprobarlo, tomo cuyos textos son además «excepcionales desde varios puntos de vista. Se trata de escritos circunstanciales en los que el autor responde a una demanda conmemorativa, de carácter periodístico en algunos casos, que determina su estilo y extensión. Tienen además un tono personal, sin pretender el sistematismo objetivo que se percibe en sus elaboraciones teóricas» (Galán Santamaría, 1999: xvi).

En primer lugar habría que decir que, como es comprensible, no se le puede exigir a un autor que profundice en todos los campos del saber. Pero hay que subrayar también que esta desatención relativa no se debe a un desprecio por el hecho artístico de su tiempo ni mucho menos, sino a la necesidad de comprender primero la función y producción del símbolo en la historia (“genéticamente”) antes de poder aplicar el conocimiento extraído de dicho estudio a la creación simbólica cultural más actual. Por

ello prima en los trabajos de Jung el análisis de las formaciones imaginales religiosas del pasado, tanto las que se refieren a los mitos de la antigüedad como a las religiones monoteístas, el gnosticismo, la alquimia o las religiones orientales, pues es en este medio ingente donde lo simbólico se desarrolla en la historia. Por otra parte, si hubo algo de su presente que verdaderamente Jung se preocupó de conectar con toda esta historia imaginal de la humanidad fue con las producciones de lo inconsciente de sus pacientes, pues era ante todo un psicólogo cuyo trabajo estaba en la consulta. Pero es que además es este precisamente el punto de partida desde donde debe de ser comprendido el hecho creativo cultural: desde la exhaustiva observación de los procesos de la imaginación en el individuo conformados por la objetividad de los sujetos de lo inconsciente.

De cualquier modo, los planteamientos de Jung sobre la creación artística, como vimos ya escuetamente y como comprobaremos luego en detalle (pues son los que más nos interesan respecto al análisis de la cultura en relación a nuestros objetivos), no por ser breves son menos cruciales. Además, aunque detectemos en su obra esta ausencia parcial en relación a los fenómenos artísticos de su época, la riqueza que se halla en sus textos respecto al análisis de la cultura desde el prisma arquetipal es enorme. De entre ellos cabe destacar, aparte de los relativos al fenómeno religioso en un sentido amplio, los de carácter más sociológico, «esto es, referidos a los procesos de transformación social de su tiempo» (Galán Santamaría, 2001: ix), reunidos en el tomo 10 de sus obras completas *Civilización en transición*, en donde aborda fenómenos como la guerra, la psicología de masas, el nacionalismo, el totalitarismo, la psicología del hombre “primitivo” o el *rumor visionario* sobre los ovnis, un «mito moderno».

Las áreas culturales principales de las que se ocupa el análisis de Hillman, más allá del simbolismo mítico-religioso, son en un primer momento fundamentalmente dos: las ciencias humanas y su historia, como evidencia cada uno de los capítulos de su obra magna *Re-imaginar la psicología*, dedicados respectivamente a la mitología, la psiquiatría, la filosofía y las humanidades; y, siguiendo la senda que Jung abrió al respecto, la propia psicología en un sentido amplio, cuyos ejemplos más sobresalientes serían la misma *Re-imaginar*, *El sueño y el inframundo* y, sobre todo, *El mito del análisis*, obra en donde Hillman trata de «transparentar» los principales pilares del análisis: la transferencia, el inconsciente y la neurosis.

Transparentar es psicologizar, realizar un movimiento psicológico «a fin de obtener una perspectiva diferente o de contemplar las cosas desde un ángulo nuevo»

(Hillman, 1999: 291), ver la dimensión metafórica y simbólica, multívoca y ambigua, de cualquier fenómeno aparentemente unidimensional, *literal* (Hillman, 1999: 304 ss.). Aquí reside justamente el gran “proyecto cultural” de Hillman: poner al descubierto los literalismos de la psicología y las humanidades en general, transparentar los contenidos imaginales no reconocidos que las conforman y sobre los que se erigen sus discursos, descubrir los mitos que sostienen nuestras ideas y nuestros pensamientos, realizar, en definitiva, una *terapia de las ideas*. La aplicación última en el trayecto de este movimiento psicológico recae sobre el mundo mismo y sus objetos para que así, finalmente, *el alma del mundo pueda retornar*³¹. El *anima mundi* es «esa chispa, esa imagen creadora que se presenta en su forma visible a través de todas las cosas. El *anima mundi* indica entonces las posibilidades animadas que presenta cada suceso tal como es, su presentación sensible como un rostro que revela su imagen interior; en suma, su disponibilidad para la imaginación, su presencia como realidad *psíquica*» (Hillman, 2005: 147-148). La consideración del alma del mundo y de su manifestación en todas las cosas abre la vía a una verdadera —o al menos más completa— *terapia de la cultura*. Los textos del volumen 2 de su *Uniform Edition* (Hillman, 2013) son una buena muestra de ello.

No obstante, detectamos en la obra de Hillman la misma ausencia que en la de Jung en lo que se refiere al análisis específico de productos artísticos y literarios. Tal vez Hillman pensó que ello no era necesario ante el surgimiento de la mitocrítica y el mitoanálisis de Durand (Durand, 2013), o al menos algo no tan urgente como la necesidad de transparentar otros campos relegados por la psicología como el urbanismo, la política o la economía; o tal vez, sencillamente, su interés por las raíces imaginales de estas áreas culturales era mayor. En cualquier caso, sus esfuerzos se centraron en ampliar la consciencia de la propia psicología, así como la misma *psicología de la consciencia* al llevar la mirada arquetipal más allá de los límites del simbolismo *stricto sensu*, es decir, más allá de las imágenes fantásticas en sí mismas, develando de este modo la ubicuidad de la imaginación en toda formación cultural.

Giegerich, en su particular estilo de pensamiento y despliegue conceptual, radicaliza el planteamiento de Jung y de Hillman acerca de la psique objetiva, lo cual le lleva a introducirse de pleno en el “análisis de la cultura” (aunque él no estaría de acuerdo en denominarlo así). De hecho, el individuo y su *opus parvum* deja de tener la

³¹ Así reza —*Anima mundi: el retorno del alma al mundo*— el segundo de los ensayos en (Hillman, 2005: 129-188).

más mínima relevancia en su psicología. Según este, el alma es la negación del ser humano, no una parte *de* o *en* él, con lo cual su pensamiento (siguiendo aquí a Hillman) se sitúa fuera de las coordenadas de la antropología y del humanismo. El único objeto de interés para la psicología es el *opus magnum* del alma: «Los pensamientos en lo real (...) nunca son los pensamientos de las personas humanas. Son los pensamientos auto-pensantes de los respectivos fenómenos en sí mismos, pensamientos pensados por un “pensamiento objetivo”» (Giegerich, 2007: 20). Para Giegerich la *via regia* al alma ya no es entonces ningún fenómeno privilegiado como los sueños, las fantasías, los cuentos de hadas o los mitos, ni siquiera los símbolos, sino un “método”, «un enfoque, un estilo de pensamiento (...) [que] analiza cualquier fenómeno estudiado por él como urobóricamente auto-contenido, como teniendo todo lo que necesita dentro de sí mismo. Es el método de la absoluta interioridad». De este modo la psicología, dado que es «esa “ciencia especial” cuyo campo de competencia tiene que ser precisamente ese factor que es común a todas las ciencias (y, por supuesto, no solo a las ciencias, sino a todos los aspectos de la vida cultural en general)» (Giegerich, 2007: 12), puede abordar *cualquier* fenómeno desde su propio punto de vista. «El alma de la materia es el *pensamiento* que la anima» y la tarea del psicólogo «detectar el alma en lo real» (Giegerich, 2007: 16), «escuchar desapasionadamente lo que el fenómeno está diciendo y dejar que los pensamientos, tal como existen, se piensen y se elaboren *a sí mismos*» (Giegerich, 2007: 19). Este enfoque, al entender la psique no como un hecho positivo sino como *la auto-expresión de lo absolutamente negativo*, le permitirá aproximarse (psico)lógicamente a objetos como la bomba atómica, el dinero, la realidad virtual, la publicidad, el consumo, la televisión o Internet. A su vez, como en Jung y en Hillman, la historia adquiere para Giegerich una importancia fundamental, pues esta es, en sus propios términos, el campo donde se va desplegando este pensamiento auto-pensante y auto-suficiente de lo real que no es estático, sino un proceso continuo en marcha.

No nos interesa ahora estudiar a fondo las propuestas de Giegerich acerca de la psique objetiva y la «obsolescencia lógica (psico-lógica) del individuo». Pero si queremos subrayar que para este, en contraste con los objetos que acabamos de mencionar, actualmente «la imagen/idea está para nosotros, desde la posición de nuestro sentimiento humano (yo), *esencialmente* vacía de sentido. Tiene ahora el estatus de un producto de consumo» (Giegerich, 2007: 320) que se “compra” o no por factores contingentes superfluos, ajenos a su propio contenido, pues la imagen moderna es «autónoma y auto-contenida» al estar su significado «absolutamente encerrado dentro

de sí mismo». «La imagen ahora *es* solo imagen, espectáculo, auto-presentación, auto-exposición» (Giegerich, 2007: 321). «La imagen hoy es *absoluto* “packaging”— absoluto porque el envoltorio se ha llegado a emancipar totalmente del “contenido” como tal. Pura simulación (...) intrínsecamente instrumental; su *naturaleza* es tener un uso, lo cual quiere decir provocar, estimular, o, a veces, llamar a la acción» (Giegerich, 2007: 324). En definitiva, la imagen actualmente trabaja en la destrucción de la tradición y del mito, en el vaciamiento de todos los valores, en el «asesinato del tiempo», moviéndose de este modo la consciencia desde el nivel de la semántica (de los contenidos) «al nivel de la sintaxis (de la *forma* lógica y del movimiento lógico como tal)» (Giegerich, 2007: 326).

Obviamente, desde esta perspectiva (psico)lógica no tiene sentido alguno tratar de analizar ningún producto artístico o literario actual desde el punto de vista del mito vivo, cosa que Giegerich no hará en su obra en ningún momento (aunque luego veremos que esto se puede matizar). Para este el alma Occidental se encuentra Encarnada (en el pleno sentido cristiano de la palabra), aunque no lo reconozcamos, en la materialidad de la tecnología y en el dinero³². Todos los tesoros imaginales (el sentido) que antes residían en los símbolos y en la religión *han muerto* y pertenecen ahora al «“tiempo de ocio”» desconectado del «“tiempo de trabajo”», del «“mundo real”» (Giegerich, 2007: 204-205), así como todo relato actual de apariencia mítica, siendo su exponente principal el cine (en verdad, *toda la realidad*, cuyo actual emplazamiento *es el cine*, la Caverna de Platón en la que nos hemos instalado —Giegerich, 2007: 231 ss.—), es *ilusorio, virtual* (Giegerich, 2007: 245 ss.) (no en un sentido moralmente negativo, sino en un sentido *objetivo*).

Habría mucho que decir acerca de estas sugerentes reflexiones (como por ejemplo, desde lo más básico, que lo que aquí exponemos muy sintetizado no es en verdad un discurso homogéneo, pues la posición de Giegerich ha cambiado a lo largo del tiempo³³). Pero, como decimos, ahora solo nos interesa centrarnos en su idea acerca

³² Capítulos 8 (*The Burial of the Soul in the Technological Civilization*) y 9 (*The Occidental Soul's Self-Immurement in Plato's Cave*), respectivamente, de *Technology and the Soul* (Giegerich, 2007: 155-211; 213-279).

³³ Si en *The Burial of the Soul*, de 1985, este defiende decididamente la migración de la vida simbólica al mundo tecnológico (a la televisión, la publicidad, el ordenador, la bomba atómica, los medios de comunicación y transporte, etc.) así como la necesidad de acompañar este movimiento, en *The Occidental Soul's Self-Immurement*, texto de 1994, abandona en buena medida el “enfoque simbólico” para centrarse en el «programa del alma» (en donde «programa» acentúa el movimiento lógico en detrimento del simbólico, el pensamiento sobre la imaginación) que, a través de la lógica del ser ilusorio (que se manifiesta en el cine, televisión, Internet, centro comercial, drogas, tragaperras, videojuegos, consulta del

del estatuto actual de la imagen como *forma absoluta* vacía de contenido y de la imposibilidad de una lectura mítica de la misma, pues en el caso de ser cierta nuestro análisis de la figura del zombi tal como la venimos planteando, así como todo el marco teórico construido hasta aquí, no podría sostenerse.

Esta propuesta de Giegerich parte de la afirmación de la *negatividad* del alma, de la negación de su *positividad*. Ello quiere decir que, supuestamente, sus propios planteamientos no son en ningún caso *positivos* ni se fundan en ningún tipo de *empirismo*, sino que tan solo constatan la *forma lógica actual del alma* al escuchar desapasionadamente lo que el “pensamiento objetivo”, a través del fenómeno, está diciendo. Si bien esta perspectiva tiene (relativo) sentido a la hora de abordar fenómenos como el dinero, la bomba atómica o la tecnología en general, creemos que considerarla (totalitariamente) como *la perspectiva psicológica* (el *único* punto de vista psicológico) para analizar *cualquier* fenómeno no está justificado. Y, precisamente, donde tiene menos fundamento la aplicación de este enfoque psico-lógico es en los fenómenos plenamente imaginales. Estamos de acuerdo con Giegerich en que, para atender al alma en su completud, la perspectiva del ánima (de la imagen) no puede pretender ser la única, pero por ello mismo tendría que ser obvio, sobre todo para él, que la perspectiva del ánimus (del pensamiento) tampoco puede ser exclusiva. Esta tendencia totalitaria tiene como consecuencia ciertos forzamientos arbitrarios en su pensamiento en relación a la imagen y a la positividad del alma, íntimamente relacionados unos con otros, que tenemos que analizar con cierto detalle: el privilegiar un campo de fenómenos concreto, la circularidad (tauto)lógica del planteamiento, la negación de su propio imaginario, la falsa identificación de lo empírico con lo yoico, la inconsciencia del yo y lo que podríamos denominar como “criptoempirismo”.

En primer lugar: si la psicología, según él mismo, puede abordar *cualquier* fenómeno a través de su método, y si el propio Giegerich critica a la psicología (analítica y arquetipal) por privilegiar ciertos fenómenos, no entendemos por qué este pasa a su vez a tomar en consideración exclusivamente los fenómenos que antes eran dejados de lado por la psicología (tecnología, dinero, etc.), privilegiándolos en detrimento de los “clásicos” (sueños, fantasías, símbolos, etc.). Para realizar este movimiento necesita afirmar el vacío de sentido y contenido de la imagen, de cualquier imagen; pero esta afirmación es gratuita, pues solo se fundamenta en relegar la imagen a

psicoterapeuta, etc.) y del dinero como verdad del sistema, tiende a convertir toda la realidad natural en virtual.

la esfera del ocio, del pasatiempo, del hobby segregado de la “vida real”, de la “acción real” (Giegerich, 2007: 315), esfera que solo puede ser definida a su vez como desconectada de la vida real mediante la afirmación del vacío de las imágenes que contiene: circularidad (tauto)lógica del planteamiento (tautología que no está justificada en ningún sentido, subrayémoslo, por su método de la «absoluta interioridad», pues el presunto pensamiento autocontenido del fenómeno —el vacío— no proviene aquí de dentro del mismo, sino de fuera). El “desprestigio” de la imagen por parte *de* Giegerich (y no por el “pensamiento objetivo”) se basa en esta sustracción infundada e injustificada de realidad a la esfera del “ocio”. Coincidimos con él en que el sentido contenido en los símbolos de antaño, fundamentalmente religiosos, ha sufrido, o está sufriendo, una profunda transformación en su *forma* (el proceso de la muerte de los símbolos que antes comentamos), pero ello no significa que la imagen (toda imagen) en sí misma se haya emancipado totalmente de su contenido. Puede que, justamente, esta esfera del “ocio” que Giegerich tanto se esfuerza por degradar (sin tan siquiera pensar en sus *contenidos* por un momento) sea esta *nueva forma* (la nueva *sintaxis* alumbrada por el *semantismo* de los símbolos anteriores que, no obstante, no elimina la posibilidad de recreación de nuevos símbolos en su nuevo estatus); y puede que el motivo de que no atendamos desde la psicología a esta esfera como se merece se encuentre, no en que el individuo y sus imaginaciones estén obsoletos, sino en que el yo está demasiado ensimismado en sus imágenes “ociosas” (aparentemente, desde una posición intelectual, imágenes sin profundidad y significado que miramos con desprecio) como para reconocer en ellas el trabajo del alma. Todo el imaginario moderno actual alrededor del fútbol y de los deportes en general, de la publicidad, de los mitos literarios y cinematográficos o de cualquier tipo de “hobby” o afición (desde la divulgación científica a la música, pasando por el ir de compras o el mantenimiento de ciertas tradiciones folclóricas) —por poner unos cuantos ejemplos dispares³⁴— no puede ser despojado de su sentido y contenido simbólico solo porque no tenga la misma intensidad emocional ni la capacidad de aglutinar (de encerrar dentro de él más o menos completamente) al conjunto social (lo cual se puede poner en duda, por otra parte, con ejemplos como el fútbol) que tenían en el pasado el mito y la religión. Esta amputación es una acción absolutamente subjetiva (yoica) —no un movimiento lógico del alma—

³⁴ A esta esfera más plenamente “ociosa” y de “entretenimiento” habría que añadir, por supuesto, todo el imaginario relativo al gran arte, la gran literatura y la ciencia, imaginario que Giegerich sencillamente se limita a obviar al subsumirlo en el anterior.

que está basada en la opinión intelectual común de que nuestras actividades “ociosas” *no son más que* un mero simulacro banal orquestado por la lógica del consumo que recicla antiguos significados.

Pero en verdad ni siquiera Giegerich consigue zafarse totalmente del imaginario propio del alma en su discurso. A lo largo de toda su obra su puede detectar su incapacidad de emanciparse de las imágenes míticas en el desarrollo de su pensamiento, pese a intentarlo continuamente. Todo el uso de imágenes alquímicas como el *vas*, el *Mercurius* o la *nigredo*, así como el mismo uso de las “palabras-ideas míticas” (imaginales) *sombra*, *alma* o *Dios*, por mucho que insista en que están lógicamente obsoletas y puntualice una y otra vez que pertenecen a un estadio mítico, son *imprescindibles* para explicar sus *conceptos* y no un mero apoyo a la hora de exponer el “pensamiento auto-pensante de la psique objetiva”; *son* la parte *imaginal* irreductible y llena de sentido de su pensamiento, de su psicología. Sin estas imágenes (sin su propio imaginario, por mucho que aparezca negado) su exposición se derrumba. El ejemplo más claro y contundente lo encontramos en la utilización de la *imagen-mito* de la caverna de Platón que estructura *absolutamente* sus reflexiones sobre el alma occidental en el texto *The Occidental Soul's Self Immurement in Plato's Cave*.

La infravaloración giegerichiana de lo imaginal se fundamenta a su vez en la identificación de *toda* manifestación psicológica *empírica* con la esfera del yo³⁵. Encontramos aquí la manifestación de la misma circularidad (tauto)lógica que antes: la naturaleza del alma es definida como *negatividad absoluta* y por ello toda manifestación psicológica *positiva* o *empírica* es yoica; pero es que a su vez la absoluta negatividad del alma solo puede afirmarse mediante la constricción de todo hecho psicológico positivo al radio de acción del yo. Esta constricción es, manifiestamente, una reducción artificial (subjética, yoica en sí misma). Sin negar en ningún momento la diferencia que Giegerich realiza entre los “grandes” y los “pequeños” sueños, para confirmar la falsedad de *su* reducción basta con remitirnos a los casos de Grof que antes citamos y a todo el desarrollo del apartado anterior. Tratar de neutralizar *vía lógica* la *manifestación imaginal positiva* del alma achacándola al yo y afirmando exclusivamente su negatividad es, sencillamente, absurdo (tautológico, arbitrario, yoico); y también preocupante, pues nos hace preguntarnos por qué tipos de análisis se están realizando en el mundo junguiano. Consideramos que el distanciamiento de la psicología del

³⁵ Cf. (Giegerich, 2007: 2 ss., 10 ss., 284-285, 325 nota 9); y, sobre todo (Giegerich, 2012).

humanismo y de la antropología es, hasta cierto punto, necesario (“sano”, “terapéutico” e incluso “objetivo”), pues apunta a la salida del totalitarismo yóico que caracteriza nuestra concepción de la psique. Pero llevar este distanciamiento hasta su límite extremo como hace Giegerich al escindir radicalmente el *opus magnum* del *opus parvum*, los grandes sueños de los pequeños, es perverso y erróneo. Seguro que en muchos análisis ciertos sueños o fantasías son inflados artificialmente desde el yo, otorgándoles de este modo una importancia desmedida, o incluso, tal vez, la misma categoría de lo «arquetipal» está inflada (lo cual nos da un motivo más para tomar en serio la esfera del “ocio” al implicar esta la necesaria *deflación* de una espiritualidad hipertrofiada en el pasado). Pero de ahí a negar la profundidad simbólica a *toda* experiencia positiva imaginal (ya sea esta individual o colectiva) hay un abismo. De lo que trata el *opus magnum*, al menos para nosotros, es precisamente de que este se actualice *en sí mismo* en el *opus parvum* (en el individuo), o como antes dijimos: de lo que trata la dinámica psíquica es de *actualizar la totalidad psicológica colectiva en el individuo siempre de forma regenerada y creativa*. Aparentemente la postura de Giegerich es la misma (escuchar lo que el pensamiento auto-pensante del fenómeno está diciendo), pero en la práctica es muy diferente, puesto que bajo su insistencia en la *obsolescencia del individuo* incluso ese *sujeto que supuestamente escucha* desaparece.

El método *urobórico* de Giegerich consistente en ver todo fenómeno *solo* como *auto-suficiente* y *auto-contenido* pierde de vista al (se hace inconsciente del) yo al obviar en la práctica su auténtica (actividad, responsabilidad y) posición: la de *sujeto de la escucha del alma*. Aquí reside el componente perverso (en el sentido tanto de una subversión total injustificada como de una negación de la responsabilidad del yo) así como su error, pues los análisis de Giegerich no tienen en cuenta la posición que el yo toma ante el fenómeno al relegar a este, en el campo de la acción efectiva, a una posición totalmente pasiva en la que solo observa (o no observa) la acción del alma (acción esta completamente independiente del yo supuestamente); posición que no es para nada real, pues la *acción del yo* (su escucha o no escucha del alma) es *siempre igualmente efectiva en la misma configuración del fenómeno*, tanto como la misma acción del alma. Ver por principio (por mucho que este se coloque aparentemente en una esfera puramente *lógica*) los fenómenos como acción *exclusiva* del alma es un error. Es como si Giegerich pensara que solo a través de su método se ha introducido por primera vez en la historia del pensamiento humano la escucha “desencarnada” de los “pensamientos en lo real”, pero esta escucha se lleva en verdad practicando desde hace

mucho tiempo, implícita o explícitamente, dentro y fuera del psicoanálisis y de la tradición analítica («Al develar lo inconsciente como su objeto más fundamental, las ciencias humanas mostraron que había siempre aún que pensar en aquello que estaba ya pensado en el nivel manifiesto; el descubrir la ley del tiempo como límite externo de las ciencias humanas, la Historia muestra que todo lo que se ha pensado será pensado aún por un pensamiento que todavía no ha salido a la luz» —Foucault, 2010: 361—). El yo, desde su mismo nacimiento, lleva encauzando en un sentido o en otro (consciente o inconscientemente) las manifestaciones del alma (de hecho, ha nacido del alma y es parte de ella, tanto óptica como ontológicamente), por lo que sus efectos en la conformación del fenómeno mismo no pueden ser despreciados del análisis. La psicología, por mucho que su centro sea el alma, no puede eliminar de su foco al yo sin caer en su propia desnaturalización perversa: en la posición de creer ser en sí misma el “pensamiento objetivo” totalmente desvinculado del yo. Esta deriva proviene de la insistencia desmesurada de la psicología arquetipal y, sobre todo, de su continuación giegerichiana, en la autonomía-objetividad del alma (probablemente por compensación de la psicología dominante), autonomía que (sin querer nosotros, obviamente, negarla) deviene finalmente hipertrófica y totalitaria (tanto como lo fue el yo en el siglo XIX —y lo sigue siendo en muchas psicologías actuales—) cuando *termina por eliminar al yo, convirtiéndolo de este modo en su sombra*.

El planteamiento de la naturaleza absolutamente negativa del alma que sostiene el supuesto vacío actual de la imagen cae finalmente ante lo que denominamos “criptoempirismo”. La aparente negatividad en la que se asientan los enunciados de Giegerich sobre el alma es un mero artificio intelectual, pues en el reverso de dicha lectura se pueden encontrar multitud de hechos positivos, hechos empíricos que pertenecen a dos esferas: tanto al yo como al alma. El criptoempirismo relativo a la esfera del alma (el criptoempirismo “puro”, que confunde directamente hechos positivos del alma con su supuesta fenomenidad negativa) es el más claro y puede observarse en el hecho de que presente cínicamente (por ejemplo, en *The Occidental Souls's Self-Immurement*) como *pequeños ejemplos positivos sintomáticos* (Giegerich, 2007: 249) de sus “verdades negativas” (del programa del alma, de la lógica del ser ilusorio) lo que en verdad son a todas luces los *hechos empíricos psicológicos* (cf. Giegerich, 2007: 250-276) (en muchas ocasiones verdaderamente *imaginales*, como cuando se refiere al imaginario televisivo o a la publicidad) que fundan y sostienen su pensamiento. Sin ellos sus planteamientos dejarían, sencillamente, de tener sentido alguno, quedando

completamente vacíos y anulados. De hecho, ni siquiera podrían haber surgido. Como ocurría con la infravaloración gratuita del imaginario colectivo y con la negación de su propio imaginario, opera aquí una ingenua y tosca estrategia de minimización (“*pequeños*”) y reducción (tan solo “*ejemplos*”) de los *datos*. Pero Giegerich *parte* siempre del fenómeno empírico *psicológico* (aunque lo presente al final de su texto) para tratar de extraer su *lógica* (lógica, repetimos, muchas veces imaginal en sí misma, pese a que lo niegue —recordemos lo dicho acerca de la imagen-mito de la caverna—).

El criptoempirismo relativo al yo (que también se podría llamar “burdo”, pues opera con una doble confusión al definir hechos *positivos* del yo como fenómenos *negativos* del *alma*) es consecuencia de la eliminación artificial del yo que hemos comentado hace unos instantes. Un buen ejemplo de ello sería el análisis de Giegerich acerca del imaginario del “ocio” que vimos más arriba. El vacío de sentido y la simulación de antiguos significados que este supuestamente alberga es una *opinión* (o *afección* inconsciente, lo mismo da) del yo intelectual de nuestra época *que deja en la sombra* nuestros contenidos imaginales actuales. De este modo Giegerich introduce subrepticamente en el trabajo negativo del alma (a través de esa supuesta transformación de la imagen en absoluto *packaging* vacío de contenido) *la acción empírica de la subjetividad*, confundiendo ambos planos. Es un *hecho* que pensamos que nuestras actividades de tiempo libre y nuestros hobbies no tienen la profundidad simbólica que antaño tenían las imágenes y los rituales míticos o religiosos, que pensamos que son actividades desacralizadas, pero esta lectura no es psicológica, no proviene del alma. Al contrario, el alma se encuentra actualmente de modo manifiesto (aunque no solo) en la *sustancia imaginal y ritual* del fútbol, del deporte, de la música, de la publicidad, etc., sustancia que no puede ser desechada alegremente (sin siquiera tratar de profundizar en ella al menos) alegando que es un mero *producto de consumo*, *absoluto packaging*, puesto que precisamente quien crea y consume esa sustancia imaginal simbólica es el alma, no nuestros yoes (aunque, por supuesto, estos queden impactados y afectados por ella, incluso hasta el arrebató místico —en su sentido no peyorativo ni mordaz, aunque, bien es verdad, se viva de modo diferente que en periodos históricos anteriores—). Que actualmente exista una multiplicidad de formas, diferente a la unidad simbólica de épocas pasadas (que, no obstante, siempre era local), no es ningún motivo de *supresión ni superación lógica* de lo imaginal, sino más bien su potenciación.

Si Giegerich afirma, correctamente desde nuestra perspectiva, que nuestra alma está encarnada en la lógica de la tecnología y del dinero, nosotros ahora (simplemente) estamos añadiendo³⁶ que *también está, y por ello mismo precisamente, en los contenidos imaginales que la tecnología y el dinero catalizan*. La psique objetiva tiende a transformar la realidad natural en virtual, estamos de acuerdo (tan de acuerdo que será el punto central de nuestro planteamiento en la discusión —capítulo 10— de este trabajo), pero no creemos que lo virtual sea *ilusorio* en ningún sentido (y pese a su manipulación política y mediática), pues ni es irreal ni carece de valor (o en todo caso, solo es *ilusorio* para un *yo inconsciente* de su realidad y de su valor). Al contrario, como trataremos de probar (hasta ahí nos ha llevado el mito del zombi), *lo virtual es la emergencia encarnada del alma imaginal*. Comprender de este modo lo virtual y lo imaginal tiene, subrayémoslo, la ventaja de poder integrar las aparentes divergencias entre los pensamientos de Hillman y de Giegerich.

En definitiva, la idea giegerichiana que sigue la senda de la negatividad *absoluta* del alma para culminar en una superación lógica de lo imaginal (y su sustitución por el ser ilusorio o similares) ni nos convence (puesto que, como hemos tratado de mostrar, su planteamiento se fundamenta en ciertos principios falsos) ni creemos que aporte nada; al contrario, con ello se pierde toda la riqueza que puede traer el análisis en profundidad de nuestro actual imaginario cultural. Resumiendo: pensamos con Durand que la sintaxis, pese a que sufra modificaciones como Giegerich apunta, no deja de seguir siendo «más que una sirviente de la poesía» (Durand, 2013: 102); o dicho de otro modo (y nos parece inaudito que Giegerich, partiendo de la tradición de la que parte, lo haya olvidado finalmente por completo), la alteridad «no es, como creyeron Hegel y sus sucesores “dialécticos”, la negatividad, la antítesis (...) [sino] el otro, el compañero de viaje diferente de uno mismo, el sufrimiento, la Muerte...» (Durand, 2013: 310).

* * *

Desde nuestra perspectiva, la concepción de Jung del fenómeno artístico sigue plenamente vigente: «haríamos bien en considerar el proceso creador como un ser vivo

³⁶ En verdad Giegerich ya defendía en sus primeras posiciones (en *The Burial of the Soul* por ejemplo) algo parecido cuando afirmaba (pese a contradecirse más tarde en el mismo texto al despreciar, incongruentemente, la esfera del ocio) que, desde la perspectiva del alma, la televisión es el *theatrum mundi*, la *Divina Comedia* (el drama divino de la Mente Eterna); la publicidad el himno de alabanza al Dios Creador (Giegerich, 2007: 193); o el consumo un acto devoto no reconocido (y no en un sentido irónico, como en Marx) (Giegerich, 2007: 196-197).

implantado en el alma del hombre (...) como un *complejo autónomo* que vive una vida psíquica propia, como un alma parcial separada de la jerarquía impuesta por la consciencia» (Jung, 1999: 67); o dicho de otro modo: el proceso creador «consiste en la vivificación inconsciente del arquetipo (...) en cierto sentido una traducción [de este] al lenguaje del presente». Aquí reside la relevancia y la función social del arte, su continuo trabajo en «la educación del espíritu de la época» (Jung, 1999: 74), pues la obra de arte tiene un *carácter compensatorio* respecto a la *consciencia de la época* al equilibrar su unilateralidad y su inadaptación (Jung, 1999: 90) en virtud de los contenidos de lo inconsciente colectivo que hace emerger. En este sentido, la obra de arte es suprapersonal (Jung, 1999: 63), es decir, objetiva e impersonal, y el artista un instrumento (Jung, 1999: 96-97), un sonámbulo que «cree hablar de sí, pero el espíritu de la época es el que dicta sus palabras» (Jung, 1999: 112). Por todo ello Jung afirma, y esta es su tesis central al respecto, que «el arte constituye un proceso de autorregulación espiritual en la vida de las naciones y las épocas» (Jung, 1999: 75). Desde esta perspectiva, el arte vendría a ser en el proceso histórico de transformación de la sociedad y la cultura lo que la función transcendente al proceso de individuación en el individuo: un catalizador de símbolos en donde el alma colectiva autorrepresenta su estado de ánimo. A través de la conjunción de contenidos conscientes e inconscientes el arte muestra la dirección del cambio en el que la psique colectiva está inmersa y, con él, su potencial resolución al posibilitar la integración de los elementos inconscientes en la consciencia.

Como ya decíamos en los primeros párrafos de este trabajo, no solo el “gran arte” es interesante en este sentido, sino que «obras de un valor literario [y, por extensión, artístico] altamente dudoso pueden resultar especialmente interesantes para el psicólogo» (Jung, 1999: 81). Un temprano y buen ejemplo de ello lo podemos encontrar en el texto de Freud *El delirio y los sueños en la «Gradiva» de W. Jensen* (Freud, 1992b: 1-79), en donde se dedica a analizar (en sus propias palabras, aunque posteriores a la redacción del texto) «una breve novela, no muy valiosa en sí misma» (Freud, 2008b, 61). Pero ni Freud ni Jung se ocuparon de desarrollar explícitamente por qué obras de escaso valor artístico tendrían en cambio cierto valor psicológico, ni menos todavía trataron de explicar cuál sería o dónde se encontraría la magnitud y la cualidad de este valor. No obstante, es fácil hallar una primera respuesta, implícita en sus textos. Freud da un indicio crucial en el posfacio a la segunda edición del texto que acabamos de mencionar, cuando dice que la indagación psicoanalítica de la obra puede «resolverse

mejor en aquellos poetas que en la ingenua alegría de crear suelen entregarse al esforzar de su fantasía» (Freud, 1992b: 78). A su vez, ya en el mismo cuerpo del texto había denominado a la novelita, no sin cierta ironía, «inocente obra de arte» (Freud, 1992b: 75). Esta *inocencia* de la obra apunta a la inocencia del autor, a esa *ingenua* alegría de crear, punto en el que residiría precisamente parte del valor psicológico de la obra de arte, dado que esta es la forma, independiente del valor artístico en sí mismo, en la que se facilita la emergencia de los contenidos inconscientes a través del libre obrar de la fantasía «en vez de sofocar[lo]s mediante una crítica consciente» (Freud, 1992b: 76). Jung, muy consciente de este valor psicológico de la obra, llamará a la forma de creación fundamentalmente basada en la fantasía «modo *visionario*» (Jung, 1999: 82 ss.), y de su caracterización se ocupará en el grueso de su más importante texto sobre la creación artística al que acabamos de hacer referencia, *Psicología y poesía*.

Podemos decir entonces en un primer momento que el interés psicológico del arte se encuentra en su contenido fantástico, en cierto sentido, en el grado de “ingenua” inconsciencia y libre imaginación con el que ha sido creado, en su *densidad simbólica* y en su *semantismo imaginal*, no en su innovación técnica, en la depuración de su estilo o en su valor estético. Pero esta respuesta al por qué de la independencia del valor psicológico respecto al artístico, pese a su importancia, no nos deja satisfechos del todo. La pregunta acerca de si *cualquier fenómeno cultural* tiene o no “valor” psicológico la estimamos relativamente superflua a estas alturas (aunque no debemos de perderla de vista a tenor de lo que vimos al principio de nuestro estudio respecto a su exigua consideración académica), pues nos parece obvio que todo producto de la cultura se encuentra conformado y alberga una dimensión psicológica; todos ellos surgen en primera instancia de los juegos imaginales de la fantasía: todo arte, toda forma arquitectónica, todo producto de la ingeniería e incluso toda teoría científica (o también, por poner otros ejemplos, la política o la guerra) tienen como primera forma una imagen engendrada en la imaginación del “creador”. «Un elevamiento trascendental devuelto en un develamiento de lo no consciente es constitutivo de todas las ciencias del hombre» (Foucault, 2010: 353).

En este sentido, todo objeto cultural tiene cierto “valor” psicológico de modo completamente independiente a su calidad y trascendencia histórica al encerrar ciertos contenidos inconscientes que reflejan en mayor o menor medida el estado de ánimo colectivo. Ninguna creación cultural es absolutamente “yoica”, es decir, ninguna es totalmente racional ni psicológicamente transparente en su sentido. Por ello, y pese a

que la “ingenuidad” de la obra de arte sea un importante primer criterio a tener en cuenta en la valoración psicológica de la misma que nos permite incluir y revalorizar dentro del análisis psicológico el arte que la crítica erudita y especializada desestima, lo que nos interesa saber ahora es qué nos permite determinar *la magnitud y la cualidad del valor psicológico* de esta, dónde reside su significación psicológica para la cultura más allá de su calidad artística en sí misma y más allá de que su ingenuidad facilite más o menos la emergencia de lo inconsciente. Porque la ecuación, indudablemente, no puede ser tan sencilla como “a mayor ingenuidad, mayor valor psicológico”, ni tampoco siquiera “a mayor grado de fantasía, mayor valor psicológico”. Cualquier objeto artístico pueda ser interesante para el *psicólogo*, digamos que a modo de un “estudio de caso” (como la *Gradiva* para Freud), pero no todo producto artístico tiene (recalquemos, con independencia de su calidad) el mismo valor para la *psicología*; es decir, que no toda obra de arte tiene la misma significación para la *psicología colectiva* ni por ello para el análisis del estado psíquico de una cultura en un momento histórico determinado.

Uno de los primeros que vio los criterios o fundamentos de la relevancia psicológica de los productos artísticos para el análisis de la cultura fue, específicamente en lo que al cine se refiere, Kracauer. Este defiende el estudio de una «historia psicológica» en el análisis de las causas del devenir y la transformación social, historia en donde las películas juegan un papel crucial, pues lo que estas reflejan «son tendencias psicológicas, los estratos profundos de la mentalidad colectiva que —más o menos— corren por debajo de la dimensión consciente» (Kracauer, 1985: 14). Respecto a los criterios a los que nos referimos dice:

Podría parecer obvio que las películas particularmente coincidentes con los deseos de las masas supongan éxitos de taquilla. Pero un éxito puede deberse a satisfacer sólo una de las muchas necesidades existentes, y ni siquiera una muy específica (...) Lo que cuenta no es tanto la popularidad estadísticamente mensurable de las películas, como la popularidad de sus motivos anecdóticos y visuales. La persistente reiteración de esos motivos los destaca como proyecciones externas de urgencias interiores. Y es obvio que llevan un peso más sintomático, cuando se presentan tanto en películas impopulares como en las populares, en filmes de categoría B como en superproducciones. (Kracauer, 1985: 15-16)

En este párrafo se condensa el criterio que antes mencionamos (la independencia del valor psicológico respecto del valor artístico, aunque sea de modo tangencial³⁷) junto con el de la *popularidad*. La popularidad, tal como la enfoca Kracauer, no hace referencia al éxito entre el público de ciertas películas concretas, sino a la frecuencia de aparición de diversos *motivos*, de diferentes elementos particulares cualitativamente definibles que empiezan a repetirse en los productos cinematográficos de forma obsesiva en un momento histórico concreto. Esta frecuencia, cabe subrayar, se produce en el seno de la interacción entre los creadores y la industria cinematográfica y los espectadores, por lo que no puede considerarse como una mera manipulación guiada por intereses más o menos particulares: «no debe sobreestimarse la influencia distorsionadora del espectáculo masivo hollywoodense (...) El desagrado general se manifiesta en los menores ingresos de taquilla (...) El público norteamericano recibe, sin duda, lo que Hollywood quiere que reciba; pero, a la larga, los deseos del público determinan la naturaleza de los filmes de Hollywood» (Kracauer, 1985: 13-14). Pensamos que este planteamiento de Kracauer sobre el cine puede aplicarse a cualquier tipo de arte (y, por extensión, a todo producto cultural en verdad). Sencillamente hay que sustituir “Hollywood” y “público norteamericano” (que hoy ya sería mundial) por los *sujetos* que componen cada *mercado* concreto, independientemente de si en este circulan productos de “alta” o “baja” cultura.

Hallamos aquí sintéticamente expuestos los criterios acerca de la magnitud y la cualidad del valor psicológico de la obra de arte para el análisis de la cultura. Pero lo primero que comprobamos en base a estos criterios es que, precisamente, no es la obra la que tiene un valor psicológico por sí sola, sino que es la dialéctica del conjunto de obras la que le confiere ese valor. De este modo, la cualidad del valor psicológico, ya no de la obra, sino del *arte en sí mismo*, se correspondería con la propia semántica de los motivos obsesivos que se repiten en su campo, mientras que la magnitud de su significación se mediría en virtud de la frecuencia de aparición de esos mismos motivos (lo cual no es otra cosa en última instancia que la dimensión de la *moda*). En este sentido, la obra de arte particular tendría valor en sí misma solo en la medida en que es representativa de esta dialéctica de conjunto.

³⁷ Pese a que la diferenciación entre películas de “categoría B” y “superproducciones” no sea una categorización de la calidad de las mismas consideramos que sí se puede trazar cierta relación relativamente proporcional entre ambas dimensiones. Hay que considerar que en los tiempos de Kracauer las superproducciones no eran lo que son hoy. Cuando menos, la impresión que da el tono general de las sus palabras es que lo importante no se encuentra en que la película haya costado más o menos o sea mejor o peor.

De lo que se trataría entonces en el análisis psicológico de la cultura (o al menos en la dimensión del análisis cultural que aquí nos interesa resaltar y que estamos tratando de definir) sería de estar atentos a las fantasías colectivas dominantes, de tomarse muy en serio, sin prejuicios relativos a su origen o calidad, los motivos obsesivos generalizados que se manifiestan (aunque no solo) en el arte de todo tipo, o dicho más claramente: *de escuchar y observar a la cultura del mismo modo en que se atiende al inconsciente del paciente a través de la repetición del síntoma*. Cuando abordamos la psicología del individuo no podemos, obviamente, seleccionar determinados síntomas o símbolos en detrimento de otros en virtud de su gravedad intelectual, moral o del tipo que sea. Todos son igual de importantes, al menos *a priori*, en lo que se refiere a su contribución al desequilibrio o bienestar psíquico general; e incluso, al contrario, pueden llegar a ser más cruciales para su estado psíquico los que nos parecen más estúpidos e irrisorios, o los más desagradables, oscuros, repelentes y deleznable, puesto que, como es bien sabido, la clave del problema bien puede residir precisamente en lo que se rechaza, de una forma u otra, con más contundencia. ¿Por qué no aplicamos entonces los mismos principios a la cultura? ¿Por qué nos empeñamos todavía en apreciar y analizar sociológica o psicológicamente *solo* las grandes obras artísticas (en donde este *solo* es fundamental, pues no pretendemos deprecia, ni mucho menos, el valor intrínseco de estas ni todo el trabajo crítico y analítico que se viene haciendo con ellas hasta la fecha)? Como señala Cabrera siguiendo a Maffesoli, «los elementos significativos para una sociedad parece que deben ser buscados en lo escondido, lo rechazado, lo arrojado o lo descartado, es decir en lo enterrado, callado y silenciado por esa misma sociedad que se quiere interpretar»³⁸ (Cabrera, 2011: 80). Lo que en definitiva planteamos es, simplemente, la necesidad de ampliar el espectro analítico y aplicar a la cultura lo que a nuestro juicio es uno de los grandes descubrimientos del psicoanálisis (en verdad, el mismo que le hizo nacer): que lo despreciable, lo aparentemente más nimio o tonto, aquello de lo que nos reímos o no prestamos apenas atención pero que no deja de repetirse con una asiduidad inquietante que nos cuesta reconocer, rebosa de valor psicológico.

Entroncamos directamente de este modo con una idea constante en el pensamiento de Eliade y, aunque en menor medida, también en el de Jung, idea que, no

³⁸ No solo la cita, sino todo el capítulo en el que se inserta —*La oscuridad y lo subterráneo social* (Cabrera, 2011: 78-97)— es interesante respecto al tema que tratamos, abordado desde la perspectiva de los imaginarios sociales.

obstante, no fue sistematizada ni extensamente aplicada ni por uno ni por otro. Para realizar esta conexión solo hay que tener en cuenta que los *motivos* obsesivos y repetitivos de los que habla Kracauer son de naturaleza mítica, arquetípica (los «mitologemas» de Kerényi y Jung —cf. Kerényi, 2002— o los «mitemas nucleares» de Durand —Durand, 2013: 352—). Según Eliade «la existencia más mediocre está plagada de mitos (...) Se trata sólo de descubrir sus nuevas máscaras». El mito «se encuentra en el flujo medio-consciente de la existencia más ramplona: en los sueños, las melancolías, en el juego libre de las imágenes durante las “horas vacías” de la conciencia (en la calle, en el metro, etc.), en las distracciones y en las diversiones de toda índole», por lo que se puede encontrar «toda una mitología, si no una teología, emboscada en la vida más “vulgar” del hombre moderno». Estas «imágenes degradadas» son entonces de vital importancia, pues «ofrecen un punto de partida posible para la renovación espiritual (...) al hombre moderno le compete “despertar” este tesoro inestimable de imágenes que lleva consigo mismo (...) y asimilar su mensaje» (Eliade, 1999: 16-19). Esta aparición contemporánea del mito en la mediocridad y la vulgaridad, denominada en ciertas ocasiones por Eliade como «degradación del mito» (Eliade, 2000: 601-604), no es en verdad ninguna disolución progresiva del mismo, como suele ser vista, sino más bien una «caída fecunda» (Eliade, 2000: 604). Eliade se percató y reconoció los productos privilegiados para comprobar este proceso de transformación de la forma en la que el mito se presenta en nuestra sociedad: son el teatro y el cine, o la lectura y la literatura, incluso en sus formas menos cultas, como por ejemplo la «literatura de kioscos»³⁹ (Eliade, 2005: 34). Dicho de otro modo: «Aparte de la vida religiosa auténtica, el mito (...) alimenta sobre todo las *distracciones*»⁴⁰ (Eliade, 2005: 37). Ya lo vimos brevemente más arriba en la controversia con Giegerich cuando caracterizamos el estatuto del actual imaginario del ocio como la *nueva forma* o la *nueva sintaxis* (o al menos, sin ser tan maximalistas, una de las nuevas formas) alumbrada por el *semantismo* de los símbolos mítico-religiosos. La sustancia imaginal que atraviesa y estructura toda nuestra gran variedad de hobbies, pasatiempos y aficiones no es un mero efecto del mercado y sus manipulaciones (aunque las haya) ni se encuentra vacía de sentido; al contrario, posee una profundidad

³⁹ Eliade nos da otros ejemplos de este proceso en (Eliade, 1991: 192-200), como son los cómics, la novela policiaca, la mitificación de personalidades públicas a través de los *mass-media*, etc.

⁴⁰ La cursiva es nuestra.

mítica y arquetípica (es decir, psicológica) en la que no se suele reparar (y pese a que esta profundidad sea, ciertamente, diferente a como fue en el pasado).

Si Eliade fue muy consciente del valor social y psicológico del arte “popular” (del imaginario popular de la cultura mediática) más o menos vulgar que las élites intelectuales y académicas suelen obviar en cualquiera de sus dimensiones, Jung, además de compartir esta perspectiva, puso también su atención en ciertas manifestaciones culturales igualmente “populares” y aparentemente sin importancia que rebasaban el campo del arte. Nos estamos refiriendo fundamentalmente a su estudio, en muchas ocasiones incomprendido, del fenómeno de los ovnis *desde un punto de vista psicológico*, el texto *Un mito moderno. De cosas que se ven en el cielo* (Jung, 2001: 287-404). Jung no aborda aquí el problema de la realidad o la irrealidad física de los ovnis, sino que lo único que le interesa es el *aspecto psíquico del hecho incontrovertible* de que existe lo que denomina un *rumor visionario* acerca de los ovnis, «una narración que se repite en todo el mundo y que, en cualquier caso, se diferencia de las opiniones habituales basadas en rumores en que cobra expresión incluso en visiones» (Jung, 2001: 290). De este modo Jung tan solo está constatando que, efectivamente, hay un *motivo que se repite insistentemente en el medio cultural* y que, por ello mismo, es de interés para la psicología colectiva con completa independencia de su, digamos, “dimensión intelectual”, en el mismo sentido que prescindimos absolutamente de la altura o calidad intelectual del síntoma en el paciente. El avistamiento de ovnis (o el relato de) tiene un valor psicológico porque es, con independencia de otras posibles facetas del fenómeno, un símbolo que emerge en el seno de nuestra cultura, una narración fantástica viva poblada de imágenes arquetípicas, un síntoma social *ingenuo* (en el sentido que antes le hemos dado a las obras de dudoso valor artístico) y *repetitivo* que habla sobre el estado de ánimo del alma colectiva; en definitiva, un *mito moderno* producido por los sujetos de lo inconsciente que forma parte del imaginario popular actual. No ver el interés de este tipo de fenómenos culturales y condenar su abordaje, tal como lo plantea Jung, solo es el producto de la miopía psicológica en la que todavía nos encontramos.

Nada más lejos de nuestra intención, queremos subrayarlo pese a su obviedad, que tratar de desacreditar lo más mínimo las diferentes teorías de crítica literaria, artística o cultural que se han desarrollado hasta la actualidad y que suelen tener por objeto predilecto al gran arte, la alta cultura y las cosas “serias”. Tan solo estamos tratando de formular ciertos criterios generales que nos ayuden a localizar y a determinar el valor psicológico del arte y de las producciones culturales dentro de la

perspectiva de la psicología analítica, de sus desarrollos posteriores y de sus áreas colindantes. Ni siquiera pensamos de hecho, pese a lo que venimos planteando, que los criterios expuestos hasta el momento sean los únicos desde los que se puede valorar la significación psicológica de los objetos a los que nos referimos. El gran arte y los productos de la alta cultura tienen en verdad un enorme valor psicológico en sí mismos, pues suponen los hitos clave en donde cristalizan las grandes transformaciones psicológicas de la historia; o mejor: son los hitos clave que consiguen adelantarse a las grandes transformaciones de la consciencia, pues son justamente este tipo de obras las que catalizan la transmutación psicológica colectiva al permitirnos ver las cosas desde otra perspectiva gracias a la operación de ruptura y destrucción de los viejos esquemas que realizan. Por eso mismo son “grandes”. En este sentido, el gran artista es aquel sonámbulo-visionario que consigue plasmar más bella y certeramente el sueño colectivo que se produce en el presente pero que se realizará y concretará en las generaciones futuras (efectivamente, son siempre las siguientes generaciones y no la suya las que consiguen integrar y aprovechar más completamente el significado de sus realizaciones, a veces con siglos de distancia respecto de su muerte —de lo cual tal vez habría de extraerse que el gran arte solo puede juzgarse como tal desde una perspectiva histórica—), por lo que tiene pleno sentido reparar con mayor detenimiento en el análisis de su obra en detrimento de las de menor valor artístico.

No obstante, no es menos cierto que la totalidad psicológica de una cultura en una época determinada no queda agotada con sus grandes realizaciones culturales presentes o pasadas. El clima psicológico general, con sus numerosos pliegues y matices, viene determinado y queda reflejado en muchos más elementos, así como el propio gran artista se encuentra envuelto y es influido por este mismo contexto. Los significados inconscientes transitan en múltiples direcciones: no solo la gran obra va filtrando su sentido a lo largo de la historia, modificándola, generalizándose paulatinamente su punto de vista a través de la apreciación de la obra por parte del público y de la labor exegética de sus múltiples comentaristas y críticos, sino que esa gran obra se ha visto determinada por el clima psicológico cultural general compuesto por una enorme variedad de elementos que no alcanzan el rango de la alta cultura pero cuya presencia más o menos obsesiva conforma el espíritu de la época. Las relaciones, al menos a nivel psicológico, entre el gran arte y el arte (o, más generalmente, “imaginario mediático”) popular tal vez pudieran ser más estrechas y recíprocas de lo que puede parecer a simple vista, y solo por ello valdría la pena aventurarse en el

análisis detallado del segundo. ¿Quién puede negar *a priori* que uno de los gérmenes de una gran obra, literaria por ejemplo, pudiera ser un *motivo* que el artista encontró en un *best seller* que leyó por interés antropológico o en una obrita chabacana con la que se topó una aburrida tarde de domingo en la que no tenía otra cosa mejor al alcance de la mano? Tal vez esta pregunta sea un poco estúpida, pero si en vez de del *best seller* y la obrita nos imaginamos la presión de un motivo ubicuo, dispersa en multitud de elementos culturales, tal vez la cuestión nos pueda empezar a parecer menos simple. ¿Cuántos movimientos artísticos o géneros literarios no han empezado como una tendencia *underground* que toma y revaloriza elementos culturales secundarios y populares, movimientos y géneros que solo más tarde serán reconocidos como “serios” y merecedores de atención erudita (generación beat, *pop art*, ciencia ficción, novela negra, etc.)? En estos casos ese conjunto de elementos aparentemente secundarios tendría, *desde el punto de vista psicológico* (no nos cansaremos de recalcarlo), el mismo valor al de la gran obra, aunque aquellos sean, en mayor o menor medida, olvidados por la historia.

Quizá no sea en este sentido la historia de la cultura tan *heroica* como nos la figuramos y como la solemos contar; quizá no se componga exclusivamente de la genealogía de logros prometeicos realizados por los grandes hombres que consiguen robar el fuego de los dioses; quizá, incluso, sería saludable dejar de mitificar y adorar los nombres propios y sus vidas para tomar consciencia de que el mito es verdaderamente transpersonal y colectivo. En cualquier caso, y con independencia de estas relaciones con el gran arte, creemos haber mostrado que los motivos repetitivos más o menos “ingenuos” que se popularizan y que configuran las fantasías colectivas en un momento cultural dado son psicológicamente relevantes en sí mismos sin importar el valor artístico o intelectual de los productos en donde aparecen.

Tampoco desvalorizamos, ni olvidamos, ni pretendemos desplazar en ningún sentido con nuestro planteamiento todo el análisis de la cultura que se ha realizado en el amplio seno del psicoanálisis, de la psicología analítica y de los desarrollos posteriores de ambas perspectivas. Somos muy conscientes (o tratamos de serlo) de que el inconsciente atraviesa toda producción cultural, y no hay en cierto sentido mejor reflejo de ello que la enorme variedad de formas (desde las más puras hasta las más imbricadas con otros puntos de vista y con otras disciplinas como la filosofía, la sociología o la crítica de artística y literaria) a las que el psicoanálisis y la psicología analítica han contribuido en pro de la comprensión de las fantasías que recorren y componen la gran

multiplicidad de niveles y tipos de formaciones culturales (política, arte, economía, etc.). Situándonos concretamente dentro del prisma que nosotros hemos adoptado, tenemos en muy alta consideración, como creemos haber mostrado a lo largo de este marco teórico, toda la contribución al análisis de la cultura que se puede encontrar en la obra de Jung (mito, religión, arte, etc.), de Hillman (mito, historia de las ideas, objetos de la ciudad, etc.) y de Giegerich (*mass media*, ciencia y tecnología, dinero, etc.), así como también en la de Eliade (mito, historia de las religiones, imaginario popular, etc.) y de Durand (a continuación veremos en qué áreas). Todas estas aproximaciones nos parecen fundamentales, necesarias y complementarias (en la medida en que hemos ido exponiendo y confrontando sus choques y contradicciones) y de ellas partimos con la única intención de continuar la labor de complementación, ampliando su espectro y desarrollando más sistemáticamente alguna de sus propuestas, específicamente la que se refiere a la importancia y profundidad psicológica de las fantasías colectivas aparentemente triviales.

Durand merece ahora una especial atención, pues es el único dentro de nuestro ámbito que ha desarrollado una perspectiva y una metodología concreta y sistemática de crítica y análisis hermeneútico del arte y la cultura, estando de este modo más cerca de los planteamientos que estamos trazando que ningún otro de los autores que manejamos. Si lo hemos dejado para el final de nuestras reflexiones no es porque lo tengamos menos en cuenta sino, al contrario, porque su perspectiva es crucial para nosotros y queremos tenerla fresca de cara a la exposición de nuestra metodología, que vendrá a continuación. De hecho, es en la confrontación con sus propuestas donde va a emerger con más claridad a qué nos referimos y dónde se encontraría la novedad (si la hubiera) de lo que estamos tratando de definir como «psicoanálisis arquetipal de la cultura».

La «sociología de las profundidades» que propone Durand coloca al mito, y con él a lo imaginario y a lo arquetípico, en el centro del análisis literario, artístico y cultural. El mito es la unidad epistemológica o gnoseológica fundamental (también metodológica entonces), por lo que el proceso comprensivo se centra «en el relato mítico inherente, como *Wesenschau*, a la significación de todo relato» (Durand, 2013: 341). Esta «mitocrítica» pretende sintetizar las «antiguas y las nuevas críticas», pues atiende al entorno sociohistórico, al aparato psíquico y a la propia estructura de la obra, e intenta integrar estas dimensiones «de manera “centrípeta” sobre esas entidades simbólicas [los mitemas] coordinadas en un relato simbólico o “mito” que constituye la lectura y sus niveles de profundidad» (Durand, 2013: 342). Desde esta perspectiva «ya no existen

fronteras entre la “crítica” literaria y el análisis sociocultural e histórico (...) las obras del poeta y su crítica tienen tanto valor como las obras del político o del economista con sus mitos» (Durand, 2013: 339). Sobre esta «mitocrítica» de la obra u objeto particular se funda de modo natural el «mitoanálisis», metodología que amplía el foco, abarcando un tiempo cultural determinado, para tratar de «delimitar los grandes mitos directores de los momentos históricos y de los tipos de grupos y relaciones sociales» (Durand, 2013: 350). A partir de este planteamiento «todo el inventario antropológico debe ser utilizado por igual para informarnos sobre tal o tal otro momento del alma individual o colectiva. Entonces, héroes y dioses se alzan como paradigmas que nos permiten entender el objeto humano que se está estudiando» (Durand, 2013: 340).

Trazado de este modo (sin entrar todavía en detalle en los aspectos más técnicos de la metodología), podemos hacer nuestro punto por punto el enfoque de Durand. No es de extrañar puesto que, como él mismo reconoce, el mitoanálisis «psicológico», que atribuye a Hillman (campo del que nosotros partimos fundamentalmente), y el mitoanálisis «sociológico» (así denomina a su propia perspectiva) «utilizan el mismo método de base para tratar al mito». Debemos preguntarnos entonces, ¿en qué se diferencian ambas posiciones? Durand da una respuesta: «Una y otra aproximación tan sólo difieren (...) en su campo de aproximación práctica» (Durand, 2013: 350); una respuesta que nos parece algo ambigua, pues no explicita cuál es ese *campo de aproximación práctica* ni explica su razón de ser. Si ambos enfoques comparten el mismo método (que proviene del psicoanálisis y de la psicología de las profundidades como el propio Durand admite), si no hay barreras entre la crítica literaria y el análisis sociohistórico (ni el psicológico), y si todo el inventario antropológico debe de ser utilizado por igual para informarnos sobre tal o tal otro momento del alma individual o colectiva (es decir, si existe un solo campo unificado), ¿por qué esta división? Intentaremos dar una respuesta partiendo de la de Durand. *Campo* haría referencia a los objetos que uno y otro enfoque privilegian, mientras que *aproximación práctica* indicaría que el hecho del privilegiar unos objetos u otros vendría en función de la *praxis* de cada uno, praxis determinada tanto por los gustos y preferencias personales del investigador como por las raíces genealógicas y el contexto (en cierto sentido, por la “pragmática”) en los que su pensamiento y su obra se han desarrollado y expuesto. Ante esta combinatoria personal y contextual Hillman, con su preferencia y herencia psicológica, habría privilegiado el análisis del imaginario que atraviesa a la propia psicología y a ciertos discursos de las ciencias humanas, mientras que Durand, con su

tendencia pragmática más antropológica y sociológica, se habría inclinado fundamentalmente hacia el campo de la literatura y el arte (pudiendo entenderse “Hillman” y “Durand” como sinécdoque de sus campos respectivos).

Esta praxis tiene consecuencias importantes. Pese a que el método de base del “mitoanálisis psicológico” y el mitoanálisis sociológico” sea el mismo (pese a que *sean lo mismo*, pues el mitoanálisis no deja de ser fundamentalmente un método), la formación de los que aplican uno u otro “enfoque” y el contexto de aplicación (con su predilección por ciertos objetos y con las particularidades que se dan en el seno de cada comunidad intelectual determinada) deriva en la cristalización de un *estilo* y una *retórica* diferentes. Los universos semánticos, las metáforas, las imágenes y, por ello mismo, también las ideas y los conceptos, no van a ser los mismos, ni lo serán, por lo tanto, los significados alcanzados en cada discurso analítico correspondiente; pero en un sentido radical además: ni siquiera si intercambiaran sus objetos de estudio concretos llegarían a encontrar, pese a la univocidad del método, los mismos sentidos que el otro ha obtenido a través del análisis de los mismos objetos. A estas raíces y contexto propio que conforman un estilo y una retórica particular se debe en buena medida que, pese a incidir tanto Hillman como Durand en la ruptura de las fronteras teóricas y metodológicas en el campo de las “humanidades”, el primero siga siendo leído y estudiado principalmente por los psicólogos y el segundo por los sociólogos y los teóricos del arte, quedando negados y destruidos en la práctica sus propios planteamientos al perpetuarse de este modo las idiosincrasias de cada disciplina.

Este estado de cosas nos parece perjudicial e indeseable, y solo por este motivo consideramos beneficioso y necesario, incluso obligado, el intercambio de objetos entre ambos “mitoanálisis” (que es lo que al fin y al cabo estamos proponiendo en este apartado), pues solo de esta forma podemos tender hacia una verdadera “unificación” de las “humanidades” que trascienda la compartimentación del saber en campos estancos (campos cuyo aislamiento sigue siendo efectivo pese a estar más o menos conectados por lo “transdisciplinar”). Entiéndasenos bien: ni creemos necesitar un pensamiento único ni abogamos por él; al contrario, nos parece extremadamente rica en verdad la múltiple fragmentación de las humanidades, con sus diversas retóricas, estilos y miradas, así como entendemos y asumimos su origen y su historia. De hecho lo que estamos reclamando, paradójicamente, es en cierto sentido una fragmentación mayor, pues el intercambio de objetos que proponemos supone añadir otro tipo de visión más a un campo que parecía relativamente unificado (unificación que el propio Durand pone

en tela de juicio por otra parte al diferenciar el mitoanálisis «psicológico» del «sociológico»). Pero es que, precisamente, pensamos que solo llevando la fragmentación hasta su extremo, únicamente mirando desde todas las perspectivas estilísticas posibles *los mismos objetos*, puede empezar a emerger un consenso de sentidos y significaciones entre las diferentes miradas que, en vez de aislarnos penosamente en “tribus intelectuales” especializadas más o menos tradicionales, nos una y nos permita comprender e integrar en cada uno de nosotros el lugar del otro (cosa que, por mucho que esté en boca de todos, no ocurre en absoluto), un consenso que solo puede emerger compartiendo en comunidad los diferentes puntos de vista (teniendo por lo tanto la intención de saber también que es lo común, y no solo la diferencia) sin tener por ello que homologarnos totalitariamente disolviendo nuestras diferencias y particularidades. El ahondamiento a través de una multiplicidad de miradas no tiene por qué ir parejo a un acrecentamiento de la distancia entre especialidades si prevalece la tendencia a la escucha comunitaria por encima del sectarismo.

No es entonces solo el método el que configura la forma de ver el objeto sino también, y antes que él, la práctica retórica y estilística de cada disciplina (llevado al extremo, de cada investigador). En ello encontramos una justificación de peso para abordar los objetos tradicionales de la “mitocrítica sociológica” desde el bagaje semántico y las constelaciones conceptuales propias del “mitoanálisis psicológico”, pues sabemos que así se producirá a buen seguro una mirada diferente que enriquecerá nuestra comprensión del objeto.

Para comenzar a caracterizar las particularidades de esta mirada podemos hacer nuestra, aunque con matices y llevándola a nuestro terreno, una crítica que el tematismo lanza a la mitocrítica-mitoanálisis (y que también se podría aplicar a Hillman en la misma línea en la que Giegerich le reprocha su empacho de divinidades míticas); una crítica que a nuestro juicio es sumamente psicológica: «el mito en sí, en sus orígenes y en su caminar hacia nosotros no nos interesa, sino la recuperación que se hace desde el presente: el por qué, el cómo y el para qué» (Del Prado Biezma, 2008: 5) se realiza esa recuperación. Por supuesto que a nosotros nos interesan los orígenes del mito y sus elementos constitutivos, pues el conocimiento de los mismos nos parece indispensable para la comprensión de su floración en el presente —para ello les hemos dedicado un capítulo precisamente—, pero bien es cierto que su recuperación en un momento dado, su *actualización*, siempre se realiza de un modo verdaderamente creativo que integra los componentes de un contexto y un tiempo particular. De esta forma la actualización del

mito trae unas significaciones cuya caracterización no queda agotada con una descripción puramente mítica (puramente arquetipal o transtemporal que solo pregunte por el ¿quién? y por el ¿qué? —cf. Hillman, 1999: 336 ss.—), sino que precisan de una escucha hermenéutica que incluya los elementos del presente que son estructurados por los esquemas míticos-arquetipales. No tener suficientemente en cuenta estos elementos puede hacer derivar el análisis en un mero “etiquetaje mitológico”. No obstante, no pensamos que Durand caiga en verdad en este error, pues conoce bien el valor del contexto y de la historia, pero si es posible que en su obra (como a veces en la de Hillman) el peso adquirido por este etiquetaje mitológico sea excesivo.

Por todo ello consideramos, volviendo así a Jung en cierto sentido y recogiendo las críticas del tematismo, que una mirada que se centre en mayor medida en los mitologemas que en la transformación mitémica de los «mitos ideales» (cf. Durand, 2013: 350 ss.) dominantes es más versátil y flexible (y más ceñida al polimorfismo creativo de la realidad psíquica) a la hora de interpretar el por qué, el cómo y el para qué ciertas estructuras míticas se actualizan organizando elementos significativos nuevos y actuales en la *multitud* de relatos contemporáneos (literarios, cinematográficos, plásticos, etc., pero también sociales) de diferente calidad y dimensión. La perspectiva psicológica “mitoanalítica”, cambiando de este modo su foco del mito al mitologema y del mito dominante al «micromito»⁴¹, puede servirnos no solo para poder comprender nuestra situación psicológica temporal a través de la conscienciación de los esquemas míticos generales en los que estamos contenidos, sino también para ser más minuciosos y poder contemplar que es lo que los sujetos de lo inconsciente piensan exactamente sobre *determinados fenómenos del presente*, pues son ellos los que imaginan esos relatos —tanto los “populares” como los “sublimes”—. No pretendemos afirmar que la perspectiva “macro” no tenga utilidad o no sea legítima en ningún caso, sino que tan solo pensamos que para analizar ciertos productos artísticos y culturales más delimitados, así como para poder ser consecuentes con la complejidad y la pluralidad de discursos de los sujetos de lo inconsciente, en ciertas ocasiones es más adecuado un foco “micro”. En última instancia, son las características del objeto (complejidad, grado de fragmentación, dimensión, etc.) las que deben imponer la selección de unas unidades de análisis u otras.

⁴¹ Extraemos el concepto de (Carretero Pasín, 2006), específicamente del apartado IV *Micromitologías imaginarias en la cultura contemporánea*.

Pero hay otro motivo adicional por el cual interesa adoptar esta flexibilidad en la elección del tamaño del foco. Se trata de la revalorización y reintroducción en la mirada específicamente psicológica que proponemos de una noción junguiana abandonada por Hillman y la psicología arquetipal: el proceso de individuación aplicado (no ya al individuo sino) a escala colectiva, proceso cuyas unidades centrales de referencia serían justamente los mitologemas y los arquetipos (entre los que destacan los denominados «de individuación») más que los mitos. A Hillman no le gusta el concepto de proceso de individuación —ni a nivel individual ni colectivo— porque este le remite en demasía al monomito del héroe. Su planteamiento vendría a ser, brevemente, el siguiente: si el proceso de individuación estructura la transformación psíquica, y este se caracteriza a su vez por el esquema del mito heroico, el policentrismo de la psique, con toda su diversidad de personas, queda reducido al monoteísmo del yo. Pero nosotros no pensamos que el policentrismo psíquico y el proceso de individuación sean incompatibles. Ya dijimos lo que este último supone para nosotros: el impulso a actualizar la totalidad psicológica colectiva (las diferentes personas de la psique) en el individuo (y ahora podemos decir: también en la sociedad) siempre de forma regenerada y creativa, tendiendo de este modo a integrar psicológicamente la experiencia y el conocimiento del pasado con la acción creativa y diferencial del presente. Además, no creemos que la individuación refleje solo el mito del héroe, sino la estructura más amplia de la *iniciación*, esquema mítico cuyo simbolismo relativo a la transformación psicológica (en donde el yo posee un papel importante), a juicio de Jung y al nuestro, tiene una importancia capital en la conformación de los productos de lo inconsciente y en la dinámica psíquica general, tanto en la individual como en la colectiva. Por otra parte, esta estructura simbólica sigue siendo utilizada en la práctica por Hillman al usar toda la conceptualización derivada de las etapas alquímicas que se derivan de este proceso, por lo que su rechazo de la “individuación” es meramente (o en buena medida) superficial. Desde nuestra perspectiva, este (aparente) abandono se encuentra motivado por algo que ya nombramos: que la psicología arquetipal, con su defensa de la autonomía del alma, ha acabado por demonizar y rechazar excesivamente al yo hasta el punto de convertirlo finalmente en su sombra.

Giegerich en cambio sí toma buena nota de la importancia y subraya la dimensión verdaderamente psicológica de esta idea de la «individuación de la

humanidad»⁴² (Giegerich, 2010: 256) que Jung contempló pero no acabó de desarrollar. Nuestra forma de encararla va a ser, no obstante, diferente a la suya, pues este la comprende desde el contexto de su particular perspectiva lógica en la que se presta atención exclusivamente a la transformación sintáctica de la consciencia, mientras que nosotros (sin negar este tipo de transformación) la entendemos también desde el campo semántico de lo imaginal. Una de las principales consecuencias de estas dos formas de comprender la “individuación de la humanidad” va a ser que mientras que para Giegerich la transformación psicológica colectiva se produce únicamente a través del gran arte y de las grandes obras de la humanidad (como ya vimos, privilegiando de este modo ciertos fenómenos a través de su conceptualización del *opus magnum*), para nosotros, como venimos argumentando, el campo de acción es mucho más amplio y tiene varios niveles de complejidad. Retomaremos y concluiremos esta confrontación de enfoques en la discusión, una vez vistos los resultados de la aplicación de nuestras propuestas, pero, de cualquier modo, queremos ya subrayar que con este planteamiento adquiere pleno sentido lo que dijimos al principio de la segunda mitad de este capítulo, aquello de que *el arte es al proceso histórico de transformación de la sociedad y la cultura lo que la función transcendente al proceso de individuación en el individuo*, puesto que la transformación psicológica colectiva sigue efectivamente, al menos desde nuestra perspectiva, la pauta del proceso de individuación en el mismo sentido en el que lo acabamos de definir para el individuo: un proceso de autorregulación espiritual que tiende a integrar la experiencia y el conocimiento del pasado con la acción creativa y diferencial del presente. O dicho de otro modo: la individuación de la humanidad implica la tendencia —al menos potencial— de la(s) cultura(s) a tomar consciencia tanto de la dimensión transtemporal que las constituye como de su individualidad y particularidades históricas.

Si hemos nombrado a este “mitoanálisis psicológico” como *psicoanálisis arquetipal de la cultura* no es porque pretendamos distanciarnos de los planteamientos de Durand o porque creamos que somos los pioneros de un campo nuevo. Al contrario, la denominación *psicoanálisis de la cultura* (mucho más transparente a nuestro entender que *psicoanálisis aplicado*) es enormemente amplia, y dentro de ella se puede encontrar

⁴² De hecho, esta idea se encuentra en buena medida en el centro desde el cual va construyendo toda su obra, pues subyace implícita en su desarrollo de la noción de la muerte de los símbolos y la transformación lógica de la consciencia, proceso que no sería otra cosa que la *integración lógica de la sombra colectiva* (donde *integración lógica* significa *sublación*, es decir, transformación y superación de la forma lógica).

una gran cantidad de perspectivas de larga data que se han ido desarrollando a lo largo del siglo XX, denominación a la que añadimos el epíteto de *arquetipal* para señalar que partimos fundamentalmente de la obra de Jung y de Hillman, pensamiento en cuyo centro conceptual se encuentra el arquetipo. De este modo tan solo pretendemos ser lo más claros posible en lo que respecta a la contextualización de nuestras reflexiones desde su mismo nombramiento, así como tratar de facilitar la unificación del campo que Durand y Hillman (entre otros muchos) reclaman a través de la amplitud terminológica, pues consideramos la denominación *psicoanálisis* mucho más abarcadora (pese a que algunos la quieran conservar con celo exclusivamente para su propio enfoque particular —puede que aquí se encuentre el mayor *handicap* del término, junto con las connotaciones negativas actuales que acompañan al psicoanálisis—) que *mitoanálisis*. ¿Por qué deshacernos de ella entonces? Pensamos, en definitiva, que la mejor forma de definir nuestra mirada es *psicoanálisis arquetipal de la cultura*; y no por ello dejamos de tener muy en cuenta, como decimos, las propuestas de Durand, una de ellas muy especialmente, que tratamos de llevar hasta sus últimas consecuencias (tal vez con más fuerza que el propio Durand y que los que se declaran como sus herederos): que *todo el inventario antropológico debe ser utilizado por igual para informarnos sobre tal o tal otro momento del alma individual o colectiva*. Esta perspectiva *del alma* (y por lo tanto esencialmente psicológica) también es fundamental, como hemos tratado de mostrar en este apartado, en la obra de Freud, de Jung, de Eliade, de Hillman e incluso, en cierto sentido particular, en la de Giegerich, aunque cada uno acentúe uno u otro aspecto en su estilo propio.

De la conjunción de sus pensamientos ha partido la configuración de nuestra mirada psicológica y arquetipal, llegando de este modo a recalar en ciertas formaciones culturales más o menos específicas. Nos referimos a las fantasías colectivas sujetas a la moda en las que hemos estado insistiendo que cristalizan tanto en el arte “popular” (en el imaginario mediático) como en cierta fenomenología social. Estas fantasías, en sus formas concretas, no son eternas y atemporales como el gran arte, sino pasajeras (no ocurre lo mismo, no lo olvidemos, con sus motivos arquetipales, que pueden ser compartidos con este último); no perduran ni se suele conservar su recuerdo en la memoria colectiva pasadas unas décadas desde el momento de su desaparición. Su vida suele ser corta, aunque en algunos casos, si se siguen sus transformaciones, pueden detectarse apariciones intermitentes de las mismas a lo largo de décadas o incluso de lapsos temporales más amplios. Pero, de un modo u otro, el interés psicológico de estas

reside en la densidad simbólica y en el semantismo imaginal de los motivos que albergan, así como, y precisamente, en su *actualidad*, en la popularidad puntual que adquieren en la sociedad en un momento dado, y no tanto (aunque también) en la popularidad sostenida a lo largo del tiempo. En virtud de su aparición masiva tienen la capacidad de afectar a un gran número de personas (aunque sea de muy diversas formas y grados, siempre están presentes y actúan, tanto en el consumidor asiduo de televisión como en intelectual más refinado —de hecho, solo pueden ser masivas porque afectan—), punto en donde se encuentra su valor, y es por esta misma arrolladora presencia espontánea que constituyen un buen termómetro psíquico puntual del estado de ánimo colectivo. Las fantasías “populares” son, en definitiva, verdaderos síntomas y símbolos sociales donde se autorrepresenta la *sombra colectiva* y los demás sujetos de lo inconsciente en (la nueva) forma de *ocio*. Por ello nos repele pensar seriamente en ellas en la misma medida en que nos atrae abandonarnos a su *entretenida* contemplación. Estas fantasías, en su calidad de obsesiones (carácter más acentuado en unas que en otras), son la manifestación simbólica de la “neurosis” social y deben de ser escuchadas con más detenimiento, pero no con la intención de curarlas o de eliminarlas, sino para que nos instruyan y nos curen a nosotros, pues la neurosis es

el primer signo, aunque distorsionado, de la emergencia de una nueva intencionalidad o significado, (...) la emergencia de una nueva personalidad hasta ahora no realizada y ya no un mero trastorno a ser abolido. La neurosis es legítima, incluso necesaria, de hecho realmente productiva. Oculto en ella se encuentra el Portador de lo Nuevo forzando a la consciencia yoica más allá de sí misma y actuando de por sí como el verdadero psicopompo. El verdadero terapeuta no es el analista, sino la enfermedad. (Giegerich, 2007: 57-58)

Creemos que en esta naturaleza “patológica” reside justamente el motivo de que las fantasías “populares” no sean atendidas ni tenidas en cuenta como se merecen, y por ello queremos señalar aquí su importancia respecto a la comprensión de la cultura —de la psique colectiva—.

Capítulo 4. METODOLOGÍA

Nuestro método se desprende sin demasiada dificultad del planteamiento que venimos desarrollando a lo largo de nuestra exposición. Ya hemos señalado varias cosas sobre él: «Desde el punto de vista finalista, todo es un fin en sí mismo (...) Una psicología verdaderamente finalista plasmaría sus fines en sus medios, y podríamos ver su objetivo final en los métodos que emplearía para avanzar hacia él» (Hillman, 2004: 54). De este modo, la pregunta que conforma el método es, ¿cuál es el propósito de este acontecimiento para nuestra alma? ¿Qué está autorrepresentando? Incluso se podría decir que, en cierta forma, el método es el acontecimiento en sí mismo, pues más que dirigirnos nosotros hacia él de lo que se trata es de dejar que él se dirija hacia nosotros y nos analice con su *propio método*. En este sentido encontramos válido el enfoque de Giegerich, su método urobórico de la absoluta interioridad, ese estilo de pensamiento que «analiza cualquier fenómeno estudiado por él como urobóricamente auto-contenido, como teniendo todo lo que necesita dentro de sí mismo» (Giegerich, 2007: 12), pues *es un fin en sí mismo*. Se trata de «escuchar desapasionadamente lo que el fenómeno está diciendo y dejar que los pensamientos, tal como existen, se piensen y se elaboren *a sí mismos*» (Giegerich, 2007: 19), pensamientos que desde nuestra perspectiva, como ya dijimos, no solo subyacen en la lógica del fenómeno material como pretende Giegerich, sino también del imaginal.

Ahora bien, pese a que el fenómeno sea un producto del alma cuyo sentido se encuentra autocontenido en él, es necesario definir el modo en el que este se va a escuchar, es decir, el método *stricto sensu* con el que el yo —*el sujeto de la escucha*— se va a aproximar a él para tratar de aprehender su significación —o mejor, el método con el que el yo va a permitir que el fenómeno se aproxime a él para dejar que este le signifique a través de su propio pensamiento—. No se trata tanto de comprender el fenómeno sino de *ser comprendido por el fenómeno*, de intentar situarse en el lugar de su pensamiento para procurar captar que piensa él sobre nosotros.

El modo de aproximación que vamos a adoptar va a ser muy similar al de la mitocrítica-mitoanálisis, pero con las particularidades de la mirada psicológica del psicoanálisis arquetipal que más arriba hemos enumerado. De hecho, el apartado

anterior es en buena medida la fundamentación teórica de nuestro método a través de la caracterización del objeto (*el método es el fenómeno*), por lo que lo esencial ya está dicho. Tan solo resta recopilar, sintetizar y precisar. Este modo de mirar —de *ser mirado por los sujetos de lo inconsciente*—, como el de Durand, no por ser hermenéutico deja de estar fundado en un *empirismo imaginal* que reconoce la existencia positiva de la autopercepción simbólica de la psique; un empirismo en cuyo centro doctrinal-metodológico se encuentra la “*replicabilidad*” (siempre creativa, en transformación y sometida a las singularidades del momento) de la experiencia psicológica en el espacio fantástico del alma colectiva. Esta *replicabilidad*, en la dimensión de lo social, hace referencia concretamente al hecho en el que tanto hemos insistido de la repetición espontánea e inconsciente de motivos simbólicos en los productos de la cultura. Nuestro método persigue de este modo «el ser mismo de la obra mediante la confrontación del universo mítico que forma el “gusto” o la comprensión del lector con el universo mítico que emerge de la lectura [o visionado] de una obra determinada. Es en esta confluencia entre lo que se lee y el que lee donde se sitúa el centro de gravedad de este método» (Durand, 2013: 342-343), confluencia posibilitada precisamente por los motivos simbólicos arquetipales que constituyen la estructura tanto de la psique como de esos universos míticos emergentes.

Nuestra aproximación a la obra es en un primer momento como la de Durand, salvo en dos puntos. Por un lado, nosotros no nos aproximamos a una obra, sino a una *constelación de obras*. Nuestro análisis se centra en una *temática* (el zombi) con entidad propia que no se reduce a una obra determinada sino que atraviesa multitud de ellas, por lo que nuestra “mitocrítica” es entonces desde el principio —y por la propia naturaleza del fenómeno (un “micromito dominante”)— “mitoanalítica”. En segundo lugar, nosotros vemos solo dos pasos donde él ve tres (cf. Durand, 2013: 343), pues al ser nuestras unidades de análisis los mitologemas en vez de los mitemas, como ya dijimos, nuestro foco se centra en los motivos redundantes con independencia de que estos sean situaciones, personajes o decorados. De este modo, de lo que se trata primero desde nuestra perspectiva metodológica es de detectar y determinar los motivos simbólicos obsesivos que se repiten en la constelación de obras y su transformación a lo largo del tiempo, para luego pasar en un segundo momento a correlacionarlos con la aparición de los mismos motivos en otros mitos o fenómenos culturales determinados. El núcleo de este procedimiento no es otro que el método histórico comparativo propio de las humanidades, el mismo que Jung utilizó en toda su obra al comparar «continuamente

las producciones de lo inconsciente individual (sueños y creaciones de la imaginación activa) con las representaciones colectivas presentes en el arte, la religión, la filosofía y las ciencias» (Galán Santamaría, 2004: xvii). La única diferencia aquí es que en el lugar del individuo se encuentra la cultura misma en un momento temporal determinado: en vez de una formación de lo inconsciente de un individuo lo que se compara con las representaciones colectivas históricas es una constelación temática de obras aparecida en un tiempo cultural concreto, en este caso el nuestro.

Pero a esta dimensión del análisis que integra en sí misma la mitocrítica y el mitoanálisis hay que añadir una segunda faceta de naturaleza más puramente psicológica en la que el *proceso de individuación colectivo de la humanidad* se convierte en «modelo y pauta» (Jung, 2007: 127) de nuestro método aplicado a la cultura en el mismo sentido en el que lo fue para el método terapéutico de Jung aplicado al individuo. La cuestión ahora es aprehender el sentido psicológico inconsciente del fenómeno. Recordemos lo que decíamos en relación a la crítica que lanzaba el tematismo: no solo nos interesa saber el *qué se actualiza* (que motivo simbólico, que estructura mítica) y *quién lo actualiza* (cuál sujeto de lo inconsciente, dios o arquetipo de individuación), sino también *el por qué, el cómo y el para qué* ese motivo o serie de motivos simbólico-arquetipales reaparecen en una constelación de obras en un momento cultural determinado *configurando y estructurando elementos de la actualidad histórica*. En este sentido, el proceso de individuación, al describir la estructura dinámica general de la transformación psicológica, es precisamente el modelo metodológico, extraído empíricamente de la propia fenomenología psíquica, que puede dar las claves para contestar a estas preguntas, tanto al qué y al quién, como al por qué, al cómo y al para qué. La pauta metodológica que marca no se dirige exclusivamente al “etiquetado mitológico”, sino que incide explícitamente en las modificaciones y en la forma socio-histórica que los muy diferentes motivos simbólicos (los mitologemas) adquieren, en especial los arquetipos de individuación, albergando de este modo la suficiente flexibilidad y amplitud como para poder poner en relación e integrar la dimensión arquetipal del fenómeno con su forma y elementos temporales. La sombra, el ánima, o el viejo sabio, a través de sus actos y de su asociación con otros motivos arquetipales, se constituyen así como verdaderos elementos del método, como los sujetos que constituyen el fenómeno mismo y a través de los cuales podemos ser comprendidos por la(s) obra(s) si conseguimos situarnos en su lugar para tratar de captar de este modo que es lo que estos piensan sobre nuestra actualidad histórica.

Pese a estas ventajas que aporta la pauta metodológica que marca el proceso de individuación, no pretendemos negar que otros dioses más concretos u otros mitos puedan estructurar y hablar a través de otras obras y fenómenos. No obstante, habría que ver si esos otros mitos y dioses no pueden ser integrados a su vez como los diversos momentos de la individuación de la(s) cultura(s). De cualquier modo, ciñéndonos a nuestro trabajo, lo que podemos constatar con seguridad es que son las figuras más características del proceso de individuación descritas por Jung las que han emergido de la confluencia entre el “gusto” que configura nuestro propio universo mítico (el del lector o espectador) y el universo mítico contenido en las obras.

Este es el núcleo de nuestra metodología, el procedimiento de la hermenéutica psicológico-simbólica que vamos a aplicar. Pero hay algo más que debe de ser precisado. Recordemos que nuestro primer objetivo era examinar la historia de los antecedentes del zombi en la literatura y en el cine del «lado oscuro del magnetismo animal y la hipnosis», campo en cuyo centro se encuentra la figura del sonámbulo. Para desarrollar este punto haremos uso de la metodología histórica, recurriendo a la búsqueda y estudio tanto de fuentes primarias (novelas, cuentos, películas) como secundarias (estudios de historiadores de la medicina acerca del magnetismo animal y la hipnosis, en especial los que examinen el reflejo de estas áreas médicas en la literatura y el cine). También utilizaremos este modo de aproximación en nuestro acercamiento a la propia figura del zombi. Ahora bien, esta labor historiográfica estará igualmente configurada por la hermenéutica psicológica, pues en el centro de nuestra mirada histórica sigue estando en todo momento la búsqueda de motivos simbólicos repetitivos que aparecen en las fantasías colectivas “populares” de un momento cultural determinado. Estas fantasías nos hablan a través de sus esquemas míticos sobre las particularidades y elementos de su tiempo histórico; pero es que a su vez esos mismos *hechos históricos* de los que hablan están conformados en sí mismos por estructuras míticas:

La historia puede ser considerada como uno de los modos en los que medita el alma, como una de las formas en las que el alma refleja psicológicamente la vida (...) Nuestra intención es ver, por medio de la historia, más allá de la historia; ver a través de ella, considerándola una concatenación de sucesos, un sueño cargado de temas que necesitan de una comprensión interpretativa. Para nosotros, la historia es un campo psicológico en el cual se destacan los modelos fundamentales de la psique; la historia revela las

fantasías de los que hacen historia. Y tras esos modelos y fantasías se encuentran los arquetipos. (Hillman, 2000: 152)

Como hace notar Montiel respecto a esta misma cita, «con la expresión “los que hacen la historia” Hillman no se refiere a los historiadores, sino a sus actores; además, lo que se afirma en estas líneas no debe de ser interpretado en un sentido reduccionista, “La historia es *solo...*”; tampoco debemos pasar por alto su “para nosotros” presente en la cita, esto es, los expertos en psicología. Ello implica entonces una perspectiva metodológica» (Montiel, 2013: 2), un enfoque psicológico de la historia que nosotros adoptamos en nuestro estudio y que viene a confirmar aquello de que *todo el inventario antropológico debe ser utilizado por igual para informarnos sobre tal o tal otro momento del alma individual o colectiva*. Subrayémoslo: inventario en el que se encuentran tanto las fantasías que cristalizan en el arte a lo largo de la historia como los hechos históricos de todo tipo que en sí mismos se encuentran estructurados por la fantasía. Tal vez lleguemos a comprobar de este modo —desde la perspectiva en la que el alma es el sujeto del discurso e incluso de la acción— que las fantasías que emergen a través del arte, aun en el más vulgar, pueden ser más realistas y objetivas que aquello que, descuidando usualmente su dimensión psicológica, denominamos *realidad histórica*.

Capítulo 5. ESTRUCTURACIÓN DE LOS CAPÍTULOS

El cuerpo principal de la tesis que se presenta a continuación se compone en su totalidad de cuatro artículos que han sido publicados en diferentes revistas científicas. Consecuentemente, la estructuración de los capítulos viene determinada por dicho formato. Respetamos el texto original de cada artículo tal y como fueron publicados en las respectivas revistas (cuya referencia damos al principio de cada capítulo), exceptuando las posibles erratas encontradas y la modificación del formato de citas bibliográficas (modificación cuyo único objeto es unificar la forma de citación para facilitar la lectura de nuestro estudio). La única novedad que hemos introducido son las figuras 5, 6, 7 y 8 del capítulo 7, que no fueron incluidas en el artículo original por razones de extensión, pero que hemos creído conveniente incluir ahora para ilustrar mejor nuestro texto.

Cada artículo tiene su propia consistencia interna, pero, al mismo tiempo, se encuentran conectados por una continuidad tanto cronológica como discursiva reflejada en el orden de colocación; orden que, apuntémoslo, no se corresponde con la sucesión en la que fueron publicados debido a las vicisitudes editoriales. Dado que cada artículo-capítulo tiene su propio resumen, introducción y conclusiones o epílogo, pensamos que no es necesario realizar ahora una descripción de los mismos.

A continuación de ellos añadimos un capítulo adicional de discusión en el que retomaremos los puntos que hemos dejado abiertos en el marco teórico en consonancia con los contenidos desarrollados en los artículos. A su vez, como el formato que hemos elegido nos ha obligado a primar la consistencia interna de cada artículo en detrimento de (y pese a haber tratado de respetarla al máximo) la coherencia discursiva conectiva entre unos y otros, también procuraremos anudar en este capítulo adicional los cabos sueltos que hayamos podido dejar por el camino. Intentaremos, en definitiva, que sea un verdadero espacio de discusión en el que podamos exponer, confrontar, integrar y desarrollar los resultados de la investigación. Ya solo nos restará entonces presentar en las conclusiones la síntesis de los hallazgos de nuestro estudio.

**SEGUNDA PARTE: ETAPAS EN EL
DESPLIEGUE HISTÓRICO-SIMBÓLICO
DEL MITO DEL ZOMBI**

Capítulo 6. GENEALOGÍA HIPNÓTICA DEL MITO DEL ZOMBI: *THE MAGIC ISLAND* (1929)

Recibido: 22 febrero de 2012; Aceptado: 20 Octubre 2012

Carcavilla, L. (2013), “Genealogía hipnótica del mito del zombi: *The Magic Island* (1929)”, *Asclepio*. 65 (1), p003. doi: <http://dx.doi.org/10.3989/asclepio.2013.03>

RESUMEN: Este es el primero de una serie de artículos en los que se pretende estudiar la historia y la significación psicológica del «mito del zombi» a través del análisis de sus elementos alegóricos y simbólicos partiendo de una conceptualización de «mito» extraída de las nociones de la psicología analítica de Jung y de la historia de las religiones de Eliade. Aquí profundizaremos en la genealogía simbólica que antecede y se inserta en la concepción del zombi en *The Magic Island* de Seabrook (primer texto donde aparece el zombi como muerto viviente) a través del análisis comparativo con el sonámbulo de la literatura y cinematografía del «lado oscuro del magnetismo animal y la hipnosis» y su relación con el autómeta.

PALABRAS CLAVE: Psicología analítica y literatura; Zombi; Sonámbulo; Autómata; Magnetismo animal; Hipnosis; Seabrook; Símbolo.

HIPNOTIC GENEALOGY OF THE MYTH OF THE ZOMBIE: *THE MAGIC ISLAND* (1929)

ABSTRACT: This is the first of series of articles that aims to study the history and psychological significance of the «myth of the zombie» through the analysis of its allegorical and symbolic elements, based on a myth's conceptualization extracted from the notions of Jung's analytical psychology and Eliade's history of religions. Here, we'll look deeply into the symbolic genealogy that comes before and it's inserted in zombie conception in Seabrook's *The Magic Island* (first text where zombie appears as living dead) through a comparative analysis with the somnambulist in literature and filmography of «the dark side of animal magnetism and hypnosis» and its connection with the automaton.

KEY WORDS: Analytical psychology and literature; Zombie; Somnambulist; Automaton; Animal magnetism; Hypnosis; Seabrook; Symbol.

6.1. La naturaleza del «mito del zombi»

Consideramos un error, aunque comprensible como veremos, el hecho de que las antologías acerca del cine o la literatura de zombis comiencen muy frecuentemente con algunos comentarios más o menos superficiales acerca de la cosmovisión del vudú y del *culte des mortes* haitiano a modo de marco de referencia imprescindible, pues ello implica una confusión de dimensiones tan netamente diferentes como son la antropológica y la creación artística. Pese a que, evidentemente, el nacimiento del «mito del zombi» se encuentre relacionado con el folclore haitiano y que ciertas obras integren algunos elementos míticos del Caribe, creemos que su peso real en el desarrollo del mito es mucho menor del que se le ha querido dar. Su desarrollo se produce en el género de terror fantástico y en un contexto geográfico completamente ajeno a la realidad antropológica de Haití, nutriéndose de importantes fuentes del occidente estadounidense y europeo que nada tienen que ver con esa esfera, como trataremos de mostrar. El zombi literario y cinematográfico es una creación de la fantasía y solo como tal debe ser tratado. Este error común coarta las posibilidades de un análisis minucioso de estos otros orígenes y antecedentes del «mito del zombi» a los que nos referimos, puesto que obra reduciéndolos al exótico y debatido entorno del vudú y sus cultos adyacentes. No obstante, esta confusión de campos tiene un sentido profundo, más allá del mero error analítico o afán sensacionalista: estimamos que se debe en buena medida a que nos encontramos ante un «mito vivo» colectivo.

Aplicamos a «mito» la denominación de «vivo» en el sentido que C. G. Jung se lo adjudica al «símbolo vivo», «vivificante» o «vital», es decir, al símbolo de conjunción, producto tanto racional como irracional de la función transcendente⁴³. El propio Jung equipara en ciertas ocasiones símbolo y mito⁴⁴ así como se refiere al mito de forma similar⁴⁵. En este sentido, el mito del zombi está «vivo» porque en él confluyen diversos elementos simbólicos cargados de significación pero de sentido desconocido para la consciencia que proceden de lo inconsciente colectivo. Pero aún

⁴³ También denominada por Jung «actividad imaginativa» o, sencillamente, «fantasía». El símbolo recibe este tratamiento («vital») a lo largo de toda su obra, pero uno de los ejemplos más tempranos puede encontrarse en (Jung, 1971a: 169, 248, 255, 313) y (Jung, 1971b: 281-291).

⁴⁴ «Pues el mito es principalmente un producto del arquetipo inconsciente y, por lo tanto, un símbolo que requiere interpretaciones psicológicas» (Jung, 2001: 305). Este planteamiento ya estaba presente en los inicios de su labor teórica (Jung, 1962: 55).

⁴⁵ «No se comprende que haya muerto un mito, si ya no vive ni se desarrolla» (Jung, 2003: 388).

tiene otro sentido que señalemos como «vivo» a nuestro mito. Mircea Eliade denomina «mito vivo» al modo «concretista»⁴⁶ que tienen las sociedades tradicionales de vivir el mito y sus rituales asociados: «el mito tiene —o ha tenido hasta estos últimos tiempos— “vida”, en el sentido de proporcionar modelos a la conducta humana y conferir por eso mismo significación y valor a la existencia» (Eliade, 1991: 8); es decir, cuando este todavía posee la capacidad de producir un «comportamiento mítico» (Eliade, 1991: 9) por considerarse «una historia sagrada y, por tanto, una “historia verdadera”» (Eliade, 1991: 13).

Pese a que el mito del zombi no se desarrolle en una sociedad tradicional arcaica ni se considere sagrado y, por lo tanto, no podamos integrarlo estrictamente en el campo del «mito vivo» eliadiano, podemos detectar en su repercusión y significado social ciertas semejanzas, aunque atenuadas, con esta caracterización. Podemos constatar que este «relato mítico» conserva todavía la capacidad de producir un simulacro de «comportamiento mítico», así como se presenta usualmente enmarcado y «legitimado» por una realidad antropológica —confusión semejante al «concretismo» arcaico— que le otorga la consistencia y vivacidad de una «historia verdadera». Ejemplos de este comportamiento son las «rituales» *zombie walks*⁴⁷ o la actividad llevada a cabo por la *Zombie Reserch Society*, fundada en 2007 en Estados Unidos, sociedad que reúne a personalidades del mundo de las artes y las ciencias y entusiastas del género, cuyo objetivo es el estudio, desde diversas perspectivas, de fenómenos asociados al zombi —utilizado este como metáfora de grandes catástrofes, pero rayando la literalidad en ciertas ocasiones—, convencidos de la proximidad de una pandemia zombi⁴⁸. En el documental del National Geographic *The truth behind zombies* (Michael Wafer, 2010) se puede observar al fundador de esta sociedad, Matt Mogk, entrenándose en técnicas de supervivencia en las montañas que rodean a la ciudad de Los Ángeles.

Esta «atenuación del comportamiento mítico» en la sociedad contemporánea que aquí detectamos no es más que el correlato conductual de lo que Eliade denomina la «degradación del mito» y su enmascaramiento en la novela u otras formas artísticas⁴⁹.

⁴⁶ En sentido junguiano: «El pensar y el sentir primitivos son siempre concretos, referidos siempre a lo sensible. (...) Está[n] adherido[s] siempre al fenómeno material» (Jung, 1971b: 212).

⁴⁷ Marchas urbanas en donde los participantes van ataviados al uso zombi que suelen albergar elementos de crítica social. En España la más multitudinaria se viene realizando desde el año 2007 en Madrid: <http://www.marchazombi.es/>

⁴⁸ Pueden consultarse sus actividades en: <http://zombieresearchsociety.com>

⁴⁹ Este tema lo expone Eliade a lo largo de toda su obra, por ejemplo en (Eliade, 2005: 21-37) donde desarrolla escuetamente la función mitológica de la lectura y el cine; (Eliade, 2001a: 176-181, 189-190); (Eliade, 2000: 601-604); (Eliade, 1999: 9-27); (Eliade, 1991: 147-200).

En este sentido hacemos nuestro el proyecto eliadiano de encontrar un auténtico «tesoro mítico» en la vida secularizada del hombre contemporáneo, pues en nuestros días el mito «se encuentra en el flujo medio-consciente de la existencia más ramplona (...) [y] pensamos que tiene importancia capital encontrar toda una mitología, si no una teología, emboscada en la vida más “vulgar” del hombre moderno» (Eliade, 1999: 18-19). Y eso mismo es el zombi: ramplón y vulgar en grado sumo. Pero esta degradación no solo es perjudicial y envilecedora, ya que «es una “caída”, es cierto, pero una caída fecunda» (Eliade, 2000: 604).

6.2. Momentos fundacionales

Aunque su sencilla y ramplona forma actual pueda velarlo, el zombi se encuentra inserto en un entramado histórico considerablemente complejo donde se condensan diacrónicamente una enorme cantidad de fuentes. En su constante transformación se pueden fijar dos momentos fundacionales que dividen su historia en tres etapas: *antecedentes/génesis* (/1929), *alumbramiento/expansión* (1929/1968) y *renacimiento/consolidación* (1968/). Encontramos aquí una de las características propias y diferenciales del zombi respecto al resto de «mitos» del «monstruario» romántico. Mientras que el éxito y la popularización de estos vinieron de la pluma de reconocidos literatos y puede asociarse a obras concretas, el parto del zombi ha sido posterior —pese a que sus antecedentes puedan localizarse en el mismo tiempo, atmósfera y medio que sus congéneres, como vamos a intentar mostrar—, dilatado y múltiple, pues en él han participado diversos autores desde diferentes medios. La misma *embriogénesis* del mito es compartida: adviene entre 1929, con la publicación del «diario de viajes» novelado *La isla mágica* (Seabrook, 1989) (génesis-concepción), y 1932, con el estreno en Broadway de la pieza teatral *Zombie* de Kenneth Webb y la película *La legión de los hombres sin alma* (*White Zombie*, Víctor Halperin, 1932) (alumbramiento-parto), parcialmente inspirada en el libro de Seabrook⁵⁰ y en la obra de Webb. A partir de este último hito el mito se desarrollará fundamentalmente en el campo cinematográfico a lo largo de toda su historia, así como en los *pulps* americanos

⁵⁰ «The knowledge of zombies the film drew on can be most directly traced to William B. Seabrook's travelogue *The Magic Island*» (Rhodes, 2001: 30).

y cómics desde los años 30 (Palacios, 2010: 167-191), y en la literatura más tardíamente —en la tercera etapa, cuyo comienzo viene marcado por *La noche de los muertos vivientes* (*Night of the living dead*, George A. Romero, 1968)— (Palacios, 2010: 329-359).

La extensión de este trazado excede con creces las dimensiones usuales de un artículo. Por ello nos vemos ante el imperativo de administrar nuestro análisis en varias dosis. Vamos a ocuparnos con exclusividad en este estudio del análisis histórico de la genealogía simbólica que antecede al zombi de Seabrook —primera etapa, campo vedado hasta el momento en buena medida en virtud de las referencias antropológicas «concretistas»—, mientras que reservamos el análisis de su ulterior desarrollo histórico para trabajos posteriores (Carcavilla, 2012b, 2013b). Para ello nos apoyaremos tanto en la filmografía como en las obras literarias imprescindibles, procurando no socavar nuestro objetivo: un análisis del trasfondo histórico-simbólico del zombi de *La isla mágica*, íntimamente relacionado, como vamos a ver, con determinado tratamiento literario que recibió un aspecto concreto de la medicina romántica (el magnetismo animal) y su derivado histórico (la hipnosis). Las hipótesis centrales que guían nuestro estudio son dos: 1.- Los antecedentes históricos del zombi del fantástico no se encuentran solo en el folclore haitiano, sino más bien en la literatura y cinematografía del «lado oscuro del magnetismo animal y la hipnosis»; y, 2.- El zombi nace como símbolo arquetípico de cierto estado psíquico morboso derivado de nuestra relación con lo inconsciente.

6.3. El lado oscuro del magnetismo y la hipnosis

Pese a estar considerada por algunos críticos más cercana a la literatura de ficción que a un libro de viajes, *La isla mágica* —el mayor *bestseller* de su género en el momento de su publicación en U.S. (Rhodes, 2001: 82)— se encuentra desde nuestra perspectiva más cerca del «reportaje folclórico» que de la creación fantástica. Se ha aducido a menudo como prueba de la imbricación de lo imaginario en *La isla mágica* que el *Article 249* del *Code pénal haïtien* con el que finaliza el capítulo que vamos a analizar es falso. En él se penaliza «l'emploi qui sera fait contre elle de substances qui sans donner la mort, auront produit un état léthargique plus ou moins prolongé» y

especifica que si «par suite de cet état léthargique, la personne a été inhumée, l'attentat sera qualifié assassinat.- C. pén. 241 et suivant. Ainsi mod. Loi 27 Oct. 1864»⁵¹. El artículo es absolutamente verídico, salvo en el número que, al menos actualmente, es el 246. No obstante, *La isla mágica* es el texto que engendra el mito y la primera representación del zombi (al menos como «muerto viviente»⁵²) y, pese a no ser un documento que podamos calificar de *fantástico* en sentido estricto, contiene elementos que sí lo son. Por un lado, su formato novelado permite la infiltración de un léxico susceptible de albergar referencias a la dimensión de lo fantástico; por el otro, al ser un «reportaje folclórico», aparecen en el texto contenidos mitológico-simbólicos haitianos; eso sí, cribados por el filtro de Seabrook y por ello susceptibles a su vez de hacer referencia a contenidos simbólicos propios de su contexto cultural⁵³. Este léxico y estos contenidos son precisamente los elementos que propiciaran que la obra se erija como impulso primigenio del mito; y por ello se tornan ahora, sin caer con ello en el «error concretista», en el objetivo nuclear de nuestro análisis.

El grueso del capítulo donde se describe por primera vez al zombi «...*Dead men working in the cane fields*»⁵⁴ (Seabrook, 1989: 92-103) consta del relato que le refiere a Seabrook su amigo Polynice acerca de lo que supuestamente les ocurrió a un grupo de zombis explotados en la cosecha de la caña de azúcar de los cañaverales de la Hasco (Haitian American Sugar Company). En esta primera aproximación al zombi en la literatura inglesa⁵⁵ vamos a encontrar condensados el *leitmotiv* (el mitologema central) y

⁵¹ Nosotros lo hemos extraído de la página web de la Organization of American States: http://www.oas.org/juridico/mla/fr/hti/fr_hti_penal.html

⁵² Anteriormente la denominación «zombie» hacía referencia a un tipo de espíritu del folclore caribeño, como en el cuento de 1889 *The Country of Comers-Back* de Lafcadio Hearn (existe traducción española en: Palacios, 2010: 55-72). En otros textos aparece ya el «muerto viviente» (véase el apartado *Nonfictional Works Prior to The Magic Island* en: Rhodes, 2001: 72-76), pero es *La isla mágica* la que «synthesized both that concept and the term zombie for mass audiences in the U.S.» (Rhodes, 2001: 76).

⁵³ Seabrook nació en Maryland, estudió filosofía en Ginebra, combatió en Francia en la Primera Guerra Mundial y desarrolló su vida profesional en diversos puntos de los Estados Unidos. Su biografía está repleta de hechos y anécdotas desacostumbrados. Remitimos para ello a su autobiografía (Seabrook, 1942) y, en español, al prólogo de Rubio de la edición española de *La isla Mágica* (Rubio, 2005), pero no nos resistimos a dar una pequeña y extravagante muestra de él extraída: Sus inclinaciones sexuales tendieron desde temprano hacia el sadomasoquismo hasta llegar al extremo de tener en su estudio una mujer contratada, encadenada y semidesnuda, para «inspirar» su actividad creativa. Fue un apasionado del ocultismo, la brujería y la «Magia Negra», asociándose con Aleister Crowley durante su etapa en Greenwich Village. Intentó practicar el canibalismo en Costa de Marfil, pero le dieron «mono por humano»; no obstante, consiguió consumir su deseo en Neuilly. «No me pareció muy distinta de otras carnes», declaró en su biografía. Finalmente, tras largos períodos de alcoholismo, falleció en 1945 a causa una sobredosis de somníferos.

⁵⁴ El zombie aparece en otros capítulos del libro, fundamentalmente los pertenecientes a la sección *Part Two. Black Sorcery*, pero su protagonismo es secundario y poco significativo en comparación con este.

⁵⁵ «It was Seabrook who confronted zombies for the first time in a overt way in an English-language text» (Rhodes, 2001: 30).

los personajes tipo que caracterizan a la literatura y cinematografía acerca del «lado oscuro del magnetismo»⁵⁶ y de la hipnosis.

Estimamos que este título, aunque originalmente ideado por Montiel exclusivamente para cierto tipo de «literatura magnética», puede aplicarse también al tratamiento literario de la hipnosis, puesto que en el núcleo de ambas esferas nos encontramos indistintamente ante el mal uso, desde una perspectiva moral, de los conocimientos y técnicas (de un *poder*) derivados de estas disciplinas médicas. La estructura básica y los motivos principales son idénticos en ambos escenarios; pertenecen, en definitiva, al mismo universo narrativo, en donde se ha producido un relevo histórico directo. No obstante, existen ciertas diferencias entre ambas que no podemos permitirnos obviar.

Esta tradición narrativa, inaugurada probablemente por E.T.A. Hoffmann con el relato *El magnetizador* (*Der Magnetiseur*, 1813), hizo uno de sus objetos centrales «la perversión del ideal mesmérico»⁵⁷. Con ello Montiel hace referencia a «la inversión del principio mesmeriano por el cual se consigue hacer revivir al enfermo gracias al desbordamiento de un excedente»⁵⁸, así como a «una especie de inversión —o de perversión— del hecho observado por Puysegur» (Montiel, 2003a: 160), a saber: que «el saber del cuerpo y el saber-curación están en posesión del enfermo dormido-despierto» (Peter, 2003: 53) a través, no del saber del magnetizador, sino de su propio «sentido interno» (Peter, 2003: 56-57). Estas implicaciones no puedan ya suscribirse a la literatura y cinematografía acerca del lado oscuro de la hipnosis, pues no se puede pervertir lo que ha desaparecido de escena. Esta práctica médica dejó de lado definitivamente la concepción «fluidista» del magnetismo así como, mucho más importante para nuestro análisis, la consideración del «sentido interno» del enfermo, por lo que podemos considerar a «la hipnosis medicalizada y sus prácticas hospitalarias de sugestión invasiva, cuyo carácter manipulador conocemos bien hoy» (Peter, 2003: 58), como la perversión misma del «ideal mesmérico-puyseguriano» y por ello, en cierto modo, la materialización del peligro denunciado originalmente por Hoffmann en su relato. Ello se vio directamente reflejado en la literatura, pues el gran auge —la práctica

⁵⁶ Esta denominación la extraemos de (Montiel, 2003a). Para una explicación de su procedencia y sentido profundo, más allá del que aquí vamos a aludir (Montiel, 2003a: 145-146).

⁵⁷ Este rótulo pertenece a su vez a uno de los apartados del estudio anterior: (Montiel, 2003a: 157-166).

⁵⁸ Barkhoff, J. (1995), *Magnetische Fictionen. Literarisierung des Magnetismus in der Romantic*, Stuttgart, Metzler, pp. 200-201. Cit. en (Montiel, 2003a: 163).

totalidad⁵⁹— de obras literarias acerca del lado oscuro del magnetismo y la hipnosis se dio precisamente en la Francia *fin de siècle*. Tampoco puede extrañarnos a su vez que en las películas alemanas del primer tercio del XX el hipnotizador perverso sea, del modo más abierto posible, un psiquiatra —Dr. Caligari⁶⁰— o un psicoanalista —Dr. Mabuse⁶¹—. Si Charcot fue desde la Salpêtrière el gran abanderado de esa «hipnosis medicalizada» cuyos presupuestos «psicopatologizantes» no pudieron ser más opuestos a la consideración del «saber-curación» del enfermo, y Bernheim, desde Nancy, cierra la puerta definitivamente a la escucha del «sentido interno» a través de la exaltación de la sugestión, «Freud y el psicoanálisis han conducido a que estos mismos poderes de rechazo y denegación se produzcan y se mantengan frente al magnetismo» (Peter, 2003: 59) en virtud de su astringente concepción de lo inconsciente que en cierta medida sigue la tradición «patologizante» charcotiana.

Entonces, ¿podemos hablar tanto de «hipnotizadores perversos» como de «magnetizadores perversos»? Estimamos que sí, ya que, pese a las consideraciones anteriores y sus consecuentes diferencias de matiz, todos repiten, como dijimos, el mismo motivo central.

6.4. La pérdida del sonámbulo

La literatura del lado oscuro del magnetismo y, con mayor fuerza y vigor, de la hipnosis, reflejaron tanto el temor (Montiel, 2003a: 144-145) como la desconfianza (González de Pablo, 2003: 234-236) hacia los posibles «poderes negativos» (Montiel, 2003a: 144) de estas prácticas médicas y, por generalización y metaforización, hacia el potencial uso perverso del «poder psíquico» en general. Estos poderes fueron representados en el ámbito de lo fantástico a través de una «imagen del hipnotizador [y antes, del magnetizador] como figura coercitiva páfida y esclavizadora de sus

⁵⁹ Cf. nota 62.

⁶⁰ *El gabinete del doctor Caligari* (*Das Kabinett des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1919).

⁶¹ La filmografía acerca del Dr. Mabuse es considerablemente extensa, puesto que el personaje fue abordado por numerosos directores. El origen se encuentra en la novela de Norbert Jaques *Dr. Mabuse, der Spieler* (1921). Fritz Lang fue el que comenzó la saga con *El doctor Mabuse* (*Dr. Mabuse, der Spieler-Ein Bild der Zeit*, Fritz Lang, 1922), primera adaptación que supuso la popularización del personaje, y a la que hacemos referencia en el texto. Le siguió *El testamento del Dr. Mabuse* (*Das Testament des Dr. Mabuse*, Fritz Lang, 1933), en donde el hipnotizador perverso es, como en *El gabinete del doctor Caligari*, el director de un psiquiátrico. Mucho más tarde aún realizaría *Los crímenes del Dr. Mabuse* (*Die Tausend Augen des Dr. Mabuse*, Fritz Lang, 1960).

víctimas»⁶² (González de Pablo, 2003: 236) cuyo *drive* fundamental consistía en ejercer su poder de dominación a través de la vampirización parasitaria (Montiel, 2003a:163) del paciente sonámbulo. El motivo argumental que repetían estos personajes (con sus peculiares variaciones) destinado a convertirse en el mitologema nuclear del mito del zombi vía Seabrook, no es otro que el robo y e instrumentalización de la voluntad — más propiamente, como veremos, del *alma*— del magnetizado/hipnotizado por parte de este magnetizador/hipnotizador perverso:

He mesmerized you; that's what it is —mesmerism! I've often heard of it, but never seen it done before. They get you into their power, and just make you do any blessed thing they please —lie, murder, steal —anything! and kill yourself into the bargain when they've done with you! (Du Maurier, 2009: 52)

Este fragmento pertenece a *Trilby*, «the first modern best seller in American publishing»⁶³ (Showalter, 2009: vii), probablemente la novela más leída y paradigmática de todo el espectro del magnetismo/hipnosis criminal. Laird, uno de los personajes, expone condensadamente el mitologema al que nos referimos, el mismo que reaparece en la siguiente cita que extraemos directamente del diario del archiconocido Doctor Caligari:

Now I shall learn if it's true that a somnambulist can be compelled to perform acts which, in a waking state, would be abhorrent to him... whether, in fact, he can be driven against his will to commit a murder.⁶⁴

En la completa configuración del zombi que el muy peculiar y olvidado representante de la Generación Perdida (Rubio, 2005: 10) nos ofrece en el prelude del capítulo antes mencionado, vamos a hallar de nuevo la instrumentalización hasta el

⁶² González nos ofrece a continuación de la cita un listado de obras literarias acerca de dicha temática en su vertiente hipnótica: *Jean Mornas* (1885) de Jules Claretie; *Marfa. La Palimpseste* (1887) de Gilbert Agustín Thierry; *Conscience* (1888) de Hector Malot; *Trilby* (1894) de Georges du Maurier; o *The Three Hostages* (1924) de John Buchan. A ella habría que añadir *Il anima vili* (1893) de Gaston Danville. Para más información de esta y otras obras de este último autor (Alonso García, 2003).

⁶³ De nuevo, comprobamos el enorme éxito popular más allá de lo usual de otra de las obras que pertenecen al universo del mito del zombie, es decir, su capacidad de constelar lo inconsciente de las masas, su naturaleza decididamente colectiva.

⁶⁴ Utilizamos la traducción inglesa con la intención de acercarnos, en la medida de nuestras posibilidades, a las fuentes que Seabrook tuvo al alcance; más exactamente, tomamos la cita de la versión restaurada en 1996 por la *Film Preservation Associates*, más fidedigna que la de 1952.

límite de la criminalidad y esclavización de la voluntad (ahora literalmente del alma) en virtud de cierto poder que otro detenta:

The zombie, they say, is a soulless human corpse, still dead, but taken from the grave and endowed by sorcery with a mechanical semblance of life—it is a dead body which is made to walk and act and move as if it were alive. People who have the power to do this go to a fresh grave, dig up the body before it has had time to rot, galvanize it into movement, and then make of it a servant or slave, occasionally for the commission of some crime, more often simply as a drudge around the habitation or the farm, setting it dull heavy tasks, and beating it like a dumb beast if it slackens. (Seabrook, 1989: 93)

Varios indicios apuntan a que nuestro original aventurero y escritor no fue ajeno a la literatura a la que nos referimos. Sabemos que conocía desde niño «alguna variante de hipnosis» (Rubio, 2005: 12) —«you can call this power hypnotic, if you will» (Seabrook, 1942: 21)— a través de su peculiar abuela «a sleep-walking queen» (Seabrook, 1942: 17). Pero no es estrictamente necesario remitirnos a su biografía ni indagar en sus conocimientos sobre la materia. Nos basta con el análisis de *La isla mágica* para comprobar que este tenía muy presente el uso perverso del magnetismo y de la hipnosis al escribirla. La primera referencia, y la más directa, se halla en uno de los capítulos dedicados al vudú. Seabrook, reflexionando sobre la relación entre lenguaje, cultura y «tipos de conocimiento» —magia, brujería y ciencia—, menciona, como de pasada, a uno de los más paradigmáticos hipnotizadores criminales que pueblan la literatura que aquí nos ocupa: Svengali, el magnetizador perverso de *Trilby*, «a hypnotist»⁶⁵ (Seabrook, 1989: 47). La acusación de mera tangencialidad que podría aducirse contra este dato, dado que no es contiguo en el libro a la figura del zombi, cae ante el análisis comparativo entre este y la figura del sonámbulo que vamos a ir construyendo, piedra de toque donde se revelan las condensadas aunque veladas referencias al magnetismo y la hipnosis.

Al igual que nuestros cadáveres sin alma, también Trilby, la mesmerizada protagonista de *Trilby*, es *slave* (Du Maurier, 2009: 245) de Svengali (como lo es el Cesare original, el sonámbulo del místico Caligari de 1703 «completely enslaved to his will») y tan *stupid* (Du Maurier, 2009: 171) e *imbecile* (Du Maurier, 2009: 246) en

⁶⁵ No obstante, *Trilby* se desarrolla fundamentalmente en el París de mitad del siglo XIX, y Svengali es, estrictamente, un magnetizador que utiliza el acervo propio de esta disciplina.

estado magnético como los zombis, *idiots* (Seabrook, 1989: 102). Pero además, mucho más importante que su esclavitud y su estupidez, comprensibles dado el vacío que les habita, es que estos últimos se comportan, al igual que Trilby y que Cesare, «like people asleep with their eyes open» (Seabrook, 1989: 97).

En medio de la transcripción de la narración de Polynice se cuenta cómo Croyance, la vieja mujer que está al cuidado de los zombis, «aroused the *zombies* from the *sleep* that was scarcely different from their *waking*»⁶⁶ (Seabrook, 1989: 97). Seabrook administra aquí, aunque de modo diacrónico, uno de los nombres más usuales en lengua inglesa asignados a los magnetizados desde que el Marqués de Puysegur entrara en la escena del magnetismo animal con «el descubrimiento y la producción del *sonambulismo artificial* o *sueño magnético*» (Peter, 2003: 42). *Sleep-waker* y *sleep-waking* son las denominaciones respectivas para el sonámbulo y el estado sonambúlico que, por poner un ejemplo, Edgar Allan Poe comenzó a utilizar profusamente en sus textos acerca del magnetismo desde 1844 —a partir de *Mesmeric Revelation*, su segundo cuento en el que aborda el campo⁶⁷— siguiendo a Chauncey Hare Townshend, «undoubtedly one of Poe's sources on mesmerism» (Mabbott, 1979: 1040). Un uso muy similar se mantiene en *Trilby*, donde uno de los modos con los que se denomina el estado de la protagonista es *waking dream* (Du Maurier, 2009: 246).

Las referencias a la indiferenciación entre el sueño y la vigilia en el peculiar estado de (in)consciencia del zombi son claras (como lo son, obviamente, en el sometido sonámbulo literario y cinematográfico) pese a que no se apliquen directa y abiertamente los nombres propios con los que se hacía referencia a la víctima del magnetizador/hipnotizador perverso. Casi da la impresión de que Seabrook tratara de rehuir intencionalmente la referencia directa, intentando buscar de este modo la no identificación completa entre el zombi y el sonámbulo, pero procurando a su vez reiteradamente crear una atmósfera referencial e insinuante.

⁶⁶ Excepto en *zombies*, la cursiva es nuestra.

⁶⁷ El primero fue *A tale of a Ragged Mountains*, de 1843, en donde el uso del mesmerismo es tangencial y las denominaciones para referirse al magnetizado y su estado diferentes: *magnetic somnolency* o, sencillamente, *sleep*. La diferencia entre *sleepwaking* y *somnambulism* residiría en que el primero vendría a denominar un estado más amplio que el segundo, pues puede acaecer sin estar asociado a los fenómenos concomitantes al estado sonambúlico. Su generalidad propicia que pueda ser utilizado en un sentido «positivo» (Poe) o «negativo» (Seabrook, Du Maurier). Este cambio de signo en su uso es además en sí mismo uno de los reflejos cronológicamente coherentes de cómo se percibió en la literatura el paso del magnetismo a la hipnosis medicalizada.

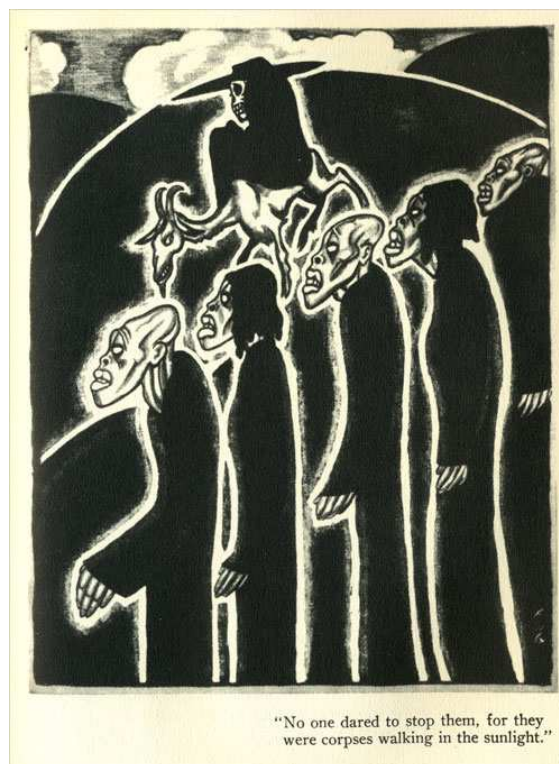


Figura 1. Ilustración original de Alexander King para *The Magic Island*.

En cambio en otro capítulo, un campesino que ha sido poseído por un dios al asistir a un ritual vudú es nombrado por dos veces como *sleep-walking*. A su vez, algo particular le ocurre en la mirada: «staring at it as if dreaming (...) He stared about him as if not knowing what to do» (Seabrook, 1989: 71-72). También la mirada del zombi es descrita innumerables veces como *staring* (Seabrook, 1989: 95, 97, 98, 101), y también detrás de ella se encuentra alguien dormido *like people asleep with their eyes open*. Mucho hay en común por lo tanto entre este campesino *sleep-walker* y el zombi *sleep... waking*. Ambos carecen de voluntad propia y ambos se encuentran, por pérdida o por posesión, disociados de su alma. Y es que precisamente «la patología primitiva no sólo cono[ce] como causa de la enfermedad la pérdida del alma, [sino] también la posesión por un espíritu» (Jung, 2004: 308), fenómenos que se corresponden respectivamente a la represión u olvido de un complejo autónomo del *inconsciente personal* y a la asociación al yo de un complejo del *inconsciente colectivo*⁶⁸ (Jung, 2004: 309-310).

Emerge aquí cierto paralelo histórico del mitologema nuclear del mito del zombi, así como su posible sentido psicológico. El motivo simbólico de la pérdida del alma hunde sus raíces arquetípicas en la mitología patológica de los pueblos arcaicos y

⁶⁸ Respetamos la nomenclatura del artículo, escrito originalmente en 1919.

puede simbolizar cierto estado morboso en el que se encuentran los *complejos/arquetipos de lo inconsciente*. Pero por el momento tan solo podemos afirmar que el zombi es un ser que sueña despierto (*sleep-waker*) en su acepción negativa, es decir, que como Cesare, duerme incluso durante la vigilia o, más bien, no duerme jamás (González Requena, 2006: 12). Como a este y a Trilby —«*Dors! and she suddenly became an unconscious Trilby*» (Du Maurier, 2009: 299)—, hay alguien que le precipita y que a su vez llena, como le ocurre al campesino *sleep-walker*, ese peculiar estado inconsciente y «vacío» (figura 1).

6.5. La mirada del autómatas

No son estas las únicas alusiones que podemos encontrar al universo del magnetismo y la hipnosis en la configuración del zombi de *La isla mágica*. En la descripción que antes transcribimos se puede leer que este se encuentra dotado, una vez arrebatado de la tumba, *with a mechanical semblance of life*. Esta cualidad queda subrayada en el momento en que Polynice muestra a Seabrook un grupo de zombis en Picmy recogiendo algodón y este los describe como *automatons* (Seabrook, 1989: 101). Estos ingenios mecánicos que supusieron el culmen de una «civilización de la anatomía»⁶⁹ configurada bajo «una *episteme* basada en la preeminencia del sentido de la vista» (Montiel, 2008a: 152) —bajo la «mirada anatómica» de la que hablan Mandressi y Montiel en sus respectivos trabajos—, fueron estrechamente asociados a la figura del magnetizado en la esfera literaria del siglo XIX. Una muestra sumamente representativa de ello es el texto de Hoffmann *Los autómatas* (*Die Automate*, 1814), escrito dos años después de *El Magnetizador*, en donde este «—como es también habitual entre los artistas de la época— espontáneamente compara el comportamiento de los sonámbulos con el de los autómatas» (Montiel, 2008a: 165). Este símil, como muestra Montiel en su estudio, no solo implica la mera señalización de las semejanzas entre unos y otros sino que más bien sirve a Hoffmann como pretexto para, a través del autómatas, «formular de nuevo la pregunta sobre las posibilidades —positivas y negativas— de esta supuesta fuerza natural» (Montiel, 2008a: 165), el magnetismo animal.

⁶⁹ Mandressi, R. (2003), *Le regard de l'anatomiste. Dissections du corps en Occident*, Paris, Seuil, p. 18. Cit. en (Montiel, 2008a: 152).

También Trilby es en estado magnético un «ingenio mecánico», concretamente «a singing-machine (...) an instrument of music (...) a flexible flageolet of flesh and blood» (Du Maurier, 2009: 299) que canta «without any expresión whatever» (Du Maurier, 2009: 210). La misma cosificación e instrumentalización del autómatas y del zombi; la misma apariencia «desalmada» que puede observarse en este último: «It seemed not only expressionless, but incapable of expression» (Seabrook, 2009: 101), así como en Cesare, que llega incluso a ser sustituido por un muñeco en su ataúd mientras ejecuta sus crímenes sin levantar sospechas. Es más que curioso a este respecto que el hipnótico espectáculo de feria en el que se basaron Janowitz y Mayer —los guionistas de *Caligari*— para concebir al personaje de Cesare se llamara «Hombre o máquina» (Kracauer, 1985: 64).



Figura 2. Ilustración original del propio Du Maurier para su novela en donde aparece Svengali magnetizando a Trilby.

Seabrook adjudica al zombi, siguiendo ese «hábito comparativo» en la literatura del siglo XIX, uno de los nombres frecuentemente utilizados para referirse al magnetizado-hipnotizado. Pero es que además tanto el sonámbulo como el zombi se encuentran a su vez atravesados y conformados por esta mirada anatómica de la que hablamos, una mirada estrechamente asociada a la muerte. En *Trilby* «in a series of

remarkable speech, he [Svengali] anatomizes Trilby, imagining her first as a hollow architectural construction, then as a body for dissection in the morgue, and finally as a medical exhibit in the École de Médecine in a “nice little mahogany glass case”»⁷⁰ (Showalter, 2009: xx). En la misma línea, el encuentro de Seabrook con los *muertos* vivientes también despierta la misma mirada:

I remembered (...) the face of a dog I had once seen in the histological laboratory at Columbia. Its entire front brain had been removed in a experimental operation weeks before; it moved about, it was alive, but its eyes were like the eyes I now saw staring.⁷¹ (Seabrook, 1989: 101)

Mirada que se originó desde Vesalio a partir de la contemplación del cadáver y que ahora retorna simbólicamente de ese mismo cadáver y, más concretamente, de su propia mirada fija (*staring*), vacía y morbosa. Y es que esta mirada del zombi, del sonámbulo y del autómatas es el reflejo consecuente o la consecuencia refleja de nuestra propia mirada anatómica y disectiva, la del magnetizador perverso (figura 2), es decir, que ambas miradas son la misma o, a lo sumo, dos tiempos diferentes de un mismo modo morboso de mirar.

La mirada vacía constituye uno de los motivos más representativos compartidos por el zombi, el sonámbulo sometido y el autómatas, erigiéndose como enunciado de la pérdida del alma; una pérdida que se encuentra relacionada, ya no solo con el mundo de lo inconsciente y lo morboso, sino también con la muerte, lugar donde esta misma mirada se generó y que ahora queda simbolizado en nuestro mito, adquiriendo *vida* precisamente desde lo inconsciente, a través de un cadáver mecanizado, de un *muerto viviente*. Muy poco antes de la imagen precedente, Seabrook dice del zombi:

The eyes were the worst. It was not my imagination. They were in truth like the eyes of a dead man, not blind, but staring, unfocused, unseeing. (Seabrook, 1989: 101)

Compárese esta declaración con la que Hoffmann pone en boca de uno de los personajes de *Los autómatas* al mirarlos:

⁷⁰ Puede rastrearse este discurso en las páginas 75, 92 y 93.

⁷¹ Una evocación muy similar aparece en *Trilby* a modo de descripción del estado de ánimo de Little Billee, uno de los protagonistas masculinos principales, cuando *pierde el alma*. «He felt like some poor live bird or beast or reptile, a part of whose cerebrum (or cerebellum or whatever it is) had been dug out by the vivisector for experimental purposes» (Du Maurier, 2009: 146).

Tendría que gritar las palabras de McBeth: «¿Qué miras con esos ojos que no ven?», cuando contemplo fijas en mí las miradas muertas, quietas y vidriosas de todos esos (...) (Hoffmann, 2009a: 181)

Los ojos muertos y la mirada fija, quieta, que nada ve, como emblema de la ausencia de alma. El mismo motivo repetido en toda la literatura y cinematografía del sonámbulo manipulado por un magnetizador-hipnotizador perverso. El viaje de Trilby comienza ya con una mirada morbosa «a neuralgia in her eyes» (Du Maurier, 2009: 49), continúa con la «disección magnética» de Svengali «who looks at you with all his eyes» (Du Maurier, 2009: 52), «try to mesmerize her with his glance (...) with stern command in his eyes» (Du Maurier, 2009: 73), y finaliza «still staring intently (...) with fixed eyes» (Du Maurier, 2009: 282) antes de caer en el profundo sueño de la muerte. Esa misma mirada fija, vacía y sin vida del zombi, de Cesare o Mr. Hull —una de las hipnotizadas víctimas del Dr. Mabuse—; esos mismos ojos muertos que nada ven, pues su alma, último y verdadero órgano de la percepción de la vida, es poseída y controlada por un «demonio anatomista»⁷² (Hoffmann, 2009b: 23).

6.6. La muerte, el alma y el mundo del espíritu

En el núcleo de este proceso de pérdida de autonomía psíquica que atraviesa a nuestra comunidad de sujetos instrumentalizados nos encontramos de cara con la muerte. Los autómatas tienen la apariencia, al menos en Hoffmann, «de una *muerte viviente* o una vida mortecina»⁷³ (Hoffmann, 2009a: 181) cuya «similitud con lo humano es poco más o menos la misma que presentan los *cadáveres: les falta el espíritu* (...) [lo que] se pone de relieve principalmente en los *ojos*»⁷⁴ (Montiel, 2008b: 212). Montiel descubre aquí, analizando precisamente la misma cita de Hoffmann —¿donde este denomina al autómata del mismo modo como Seabrook nombra al zombi!— la

⁷²Véase lo que se dice al respecto en: (Montiel, 2008a: 169), y compárese con una de las «escenas anatómicas» de *Trilby* que antes mencionamos en donde Svengali es llamado «dread powerful demon (...) like an incubus» (Du Maurier, 2009: 92-93).

⁷³La cursiva es nuestra.

⁷⁴La cursiva es nuestra aquí también.

relación del ingenio mecánico con la muerte a través de cierta «carencia espiritual» fundamentalmente manifestada por la mirada.

También en el sonámbulo se da esta relación con la muerte, si bien en ciertas lecturas filosóficas y en algunas narraciones literarias el signo de la correspondencia era positivo. Para F. Schelling «el sonambulismo es (...) un estado análogo al de la vida después de la muerte; el alma sonámbula (...) se encuentra en el estado de consciencia más elevado posible» (Von Engelhardt, 2003: 76). Así mismo, para Poe, al menos en lo que se refiere a sus objetivos literarios, como muestra en el ya nombrado cuento *Revelación mesmérica*⁷⁵, el estado magnético es «un estado anormal cuyas manifestaciones se parecen estrechamente a las de la muerte, o por lo menos en mayor grado que cualquier otro fenómeno conocido en condiciones normales (...) [en el cual las] facultades intelectuales se hallan en un maravilloso estado de exaltación y fuerza»⁷⁶ (Poe, 1992: 338).

En cambio, en la esfera literaria y cinematográfica del «lado oscuro» esta conexión fundamental entre el magnetizado y la muerte será predominantemente morbosa en consonancia con nuestro análisis. Aquí no se dan estados de conciencia elevados ni exaltación de las facultades intelectuales sino, muy al contrario, un acercamiento continuo, a través de un vacío sueño magnético-hipnótico, hacia una muerte representada como la anulación del ser en el más alto grado. Cesare, «who has slept day and night for 23 years», reposa su cadavérico y espectral cuerpo en un ataúd, así como Caligari anunciará que este «will awaken from his death-like sleep», por cierto, con profecías de muerte que no son el producto de un estado elevado de conciencia, sino de un engaño. Este sonámbulo que habita el reino de las sombras, pues eso es precisamente lo que *es*, acaba su visita al mundo de la vigilia muriendo despeñado. También Trilby muere finalmente a causa del sometimiento magnético, de su «disección en la Morge» proporcionada por la mirada anatómica de Svengali, aunque ya antes, como Cesare, en estado magnético «our Trilby was *dead*...» (Du Maurier, 2009: 299). Sonambulismo y enfermedad mortal son en estas obras casi equivalentes, como lo fueron en *El magnetizador*.

⁷⁵ En donde da rienda suelta a cierta doctrina escatológica a través de una ficticia experiencia en estado de *sleep-waking*. Poe declaró en una carta que «the story is a pure fiction» ante la credulidad de los *Swedenborgians*, los cuales le habían notificado «that they have discovered all that I said in (...) “Mesmeric Revelation”» (Mabbott, 1979: 1026).

⁷⁶ Utilizamos la versión española por la excelente traducción de Julio Cortázar.

En el zombi la presencia central de la muerte es más que evidente. Pasa a un primer plano que no puede ser más explícitamente declarado: *a soulless human corpse... a dead body which is made to walk and act and move as if it were alive*; un cadáver sin alma que solo conserva de lo vivo el movimiento, una máquina que no duerme, una exclusiva materialidad que carece de toda relación con el *mundo del espíritu*. Esta herencia genealógica provocará en el devenir del mito, de un modo mucho más explícito del que se prefigura en *La isla mágica*, su adscripción a las coordenadas propias de la crítica a la cosmovisión mecanicista y a la «apropiación instrumental de la naturaleza»⁷⁷ que caracteriza «nuestro presente tecnolátrico» (Montiel, 2003a: 166). Pero es que ya desde su misma concepción el zombi es este cuerpo sin alma que, al igual que el sonámbulo del fantástico y que el «hombre-autómata», sufre hasta sus últimas consecuencias el proceso de «transformación de la psique en un aparato susceptible de control»⁷⁸, proceso propiciado por el estado morbosos en el que se encuentran ciertos «complejos psíquicos» pertenecientes al «alma» —inconsciente personal— y al «espíritu» —inconsciente colectivo— simbolizados, fundamental pero no exclusivamente, por la pérdida del alma y la mirada vacía.

Consideramos que ya estamos en condiciones de tratar de explicitar el sentido psicológico de este entramado simbólico. La hipertrofia del sentido de la vista característica de nuestra mirada anatómica —mirada que no concluyó con el ocaso de la civilización de la anatomía en los albores del XIX, como el propio Mandressi reconoce— y su monomanía disectiva nos ha dejado ciegos en el mundo del espíritu. Esta unidireccional lógica extravertida reprime con su inherente materialismo la mirada introvertida hacia lo inconsciente. Al encontrarse *fijada* a la exterioridad, nuestra mirada ha *vaciado* la interioridad. La dinámica natural de esta lógica morbosa deriva en la pérdida del alma y su consecuente desvitalización del yo y su sentido del mundo, espacio psíquico que viene a ser ocupado por el «demonio anatomista», es decir, por la instrumentalización de la naturaleza —en la que se incluye al «otro»— y la tecnolatría. Lo que ha muerto, a través de la represión, es la relación con el propio mundo interno. La *vida* y su sentido mueren y surge *lo muerto viviente*.

La relación con lo inconsciente a través de los símbolos se ha *degradado* y se ha vuelto, en sí misma, inconsciente. Con ello queremos decir que, si bien el sentido del

⁷⁷ (Barkhoff, 1995: 202) (cf. nota 58); cit. en (Montiel, 2003a: 166).

⁷⁸ Gendolla, P. (1992), *Anatomien der Puppe. Zur Geschichte der Marschinenmenschen bei Jean Paul, E.T.A. Hoffmann, Villiers de l'Isle Adam und Hans Bellmer*, Heidelberg, Winter Universitätsverlag, p. 55. Cit. en (Montiel, 2008a: 175-176).

símbolo fue y es siempre inconsciente, al menos en el momento de su aparición, lo que es inconsciente ahora es la propia existencia del símbolo, reprimiendo de este modo nuestra potencialmente *vivificante* relación con él. Ni siquiera reconocemos ya al símbolo *vivo* cuando lo tenemos delante, pues se encuentra encubierto en el arte, más velado cuanto más vulgar y ramplón sea este, o proyectado en el objeto «material», camuflado en una exterioridad que presumimos objetiva que no es más que una gran pantalla de proyección de nuestros propios procesos inconscientes. En este sentido, la instrumentalización de la naturaleza y del otro es en sí misma un símbolo del intento de dominar las —proyectadas— potencias inconscientes arquetípicas que nos poseen desde lo interior y controlan nuestra psique.

6.7. Peroración

Hemos tratado de exhumar la genealogía del mito, la historia inmediatamente anterior de sus elementos simbólicos fundamentales, el trasfondo de su concepción, y creemos haber mostrado que los nombres, temas y motivos con los que se (re)presenta al zombi en *La isla mágica* convergen en el mismo horizonte. Seabrook encontró en el folclore haitiano (y, supuestamente, en su propia experiencia en la isla) un relato (y, tal vez, unos hechos) que le remitía a una tradición narrativa fantástica occidental por él conocida. Consecuentemente, aunque nos sea casi imposible precisar hasta que punto lo hizo consciente o inconscientemente, nombró al zombi con el código propio de ese universo⁷⁹, propiciando involuntariamente, sin solución de continuidad, el relevo histórico del mitologema central —la pérdida del alma— y los motivos asociados de la literatura y cinematografía acerca del «lado oscuro del magnetismo y la hipnosis». Había (re)nacido, o se había (re)concebido, un mito contemporáneo que llega hasta nuestros días.

También hemos procurado develar el sentido de los elementos simbólicos asociados al zombi que han ido surgiendo en el transcurso de nuestro análisis. Queda no

⁷⁹ ¿Podría existir alguna razón «histórica» y «consciente», más allá de las de por sí evidentes correspondencias entre el sujeto magnetizado del fantástico y el zombi, para nombrarlo a través de estos elementos? Tal vez Seabrook tuviera conocimiento del hecho de que uno de los hermanos menores de Puysegur, oficial de marina, practicara en Haití una peculiar versión del magnetismo «mezcla de mesmerismo y vudú» (Peter, 2003: 39). Por lo demás, desconocemos las implicaciones de esta temprana imbricación.

obstante mucho por hacer en este punto. Puesto que el verdadero nacimiento del zombi del fantástico ocurre en la película *White Zombie*, auténtico crisol simbólico del mito, faltan todavía abundantes elementos por investigar. Por ejemplo, desconocemos aún cuál es la naturaleza arquetípica de los contenidos que han pasado a dominar la consciencia, el transfondo arquetípico del «demonio anatomista». Y aunque sabemos que en el centro del mito del zombi se encuentra el antiguo mitologema de la pérdida del alma, no hemos podido desarrollar todavía su sentido profundo. La pérdida del alma tiene muchas más implicaciones de las que aquí hemos expuesto. Y es que, cuando el alma desaparece en una fantasía, esta experimenta en lo inconsciente «una secreta vivificación y da forma a las huellas ancestrales, a los temas colectivos de lo inconsciente» (Jung, 2003: 228).

Capítulo 7. GENEALOGÍA HIPNÓTICA DEL MITO DEL ZOMBI: *WHITE ZOMBIE* (1932)

Recibido: 8 mayo 2012; Aceptado: 22 abril 2013

Carcavilla, L. (2013), "Genealogía hipnótica del mito del zombi: *White Zombie* (1932)", *Escritura e imagen*. Vol. 9, pp. 127-154. doi: http://dx.doi.org/10.5209/rev_ESIM.2013.v9.43541

RESUMEN: Este es el segundo de una serie de artículos en los que se pretende estudiar la historia y la significación psicológica del «mito del zombi» partiendo de una conceptualización de «mito» extraída de las nociones de la psicología analítica de Jung y de la historia de las religiones de Eliade. Aquí, basándonos en la hipótesis de que los antecedentes del zombi se encuentran en la literatura y la filmografía del «lado oscuro del magnetismo y la hipnosis», trataremos de mostrar como el mitologema central y los motivos característicos de esta genealogía son asumidos y desarrollados en *White Zombie*, la primera película de zombis de la historia. A través de este análisis examinaremos los elementos alegóricos de las primeras obras cinematográficas del mito del zombi, cuyos temas nucleares son la ciencia y el totalitarismo, y trataremos de develar el sentido psicológico de sus componentes simbólicos fundamentales.

PALABRAS CLAVE: Psicología analítica y cine; Zombi; Símbolo; Sonámbulo; Magnetismo animal; Hipnosis; Mito; *White Zombie*.

HIPNOTIC GENEALOGY OF THE MYTH OF THE ZOMBIE: *WHITE ZOMBIE* (1932)

ABSTRACT: This is the second of a series of articles that aims to study the history and psychological significance of the «myth of the zombie» based on a myth's conceptualization extracted from the notions of Jung's analytical psychology and Eliade's history of religions. Here, starting from the hypothesis that the background of the zombie is found in the «dark side of magnetism and hypnosis» literature and filmography, we will try to show how the central mythologem and the characteristic motifs of this genealogy are assumed and developed in *White Zombie*, the first zombie movie in history. Through this analysis we will examine the allegorical elements of the first cinematographic works of zombie myth, whose nuclear topics are science and totalitarianism, and we will try to unveil the psychological sense of its fundamental symbolic components.

KEY WORDS: Analytical psychology and cinema; Zombie; Symbol; Somnambulist; Animal magnetism; Hypnosis; Myth; *White Zombie*.

7.1. Introducción

El mito del zombi dio comienzo en 1929 con la publicación del libro de William B. Seabrook *La isla mágica*. En un trabajo anterior (Carcavilla, 2013a) tratamos de mostrar que los antecedentes históricos de esta primera aparición occidental del muerto viviente no se encuentran solo en el folclore haitiano, sino más bien en la literatura y cinematografía del «lado oscuro del magnetismo y la hipnosis», y comprobamos su estrecho parentesco simbólico con el sonámbulo y el autómatas. Definimos el mito del zombi como un «mito vivo» tanto en su sentido junguiano —producto simbólico de la función transcendente— como eliadiano —atenuado, profano y desacralizado, pero concomitante con cierto simulacro de «comportamiento mítico»— y vimos que el mitologema central de esta primera manifestación del mito y sus antecedentes era la pérdida del alma. A partir del análisis de este mitologema y sus elementos asociados concluimos que el zombi era un símbolo de la pérdida de relación con el mundo interno —con lo inconsciente— derivada de nuestra unidireccional y extravertida lógica materialista.

La «concepción» del mito del zombi se produjo efectivamente con *La isla mágica*, pero el verdadero «parto» ocurrió en *White zombie* (Victor Hugo Halperin, 1932), la primera película de zombis en la historia. Esta obra, centro gravitacional del presente estudio y producto íntegramente fantástico (*La isla mágica* no lo era y el zombi no ocupaba allí el centro de la narración), inaugura la segunda etapa del mito⁸⁰ y establece los elementos y la estructura simbólica fundamental que se repetirán en las demás películas de este periodo.

⁸⁰ Esta etapa la denominamos en nuestro primer estudio *alumbramiento/expansión*. Comienza en 1932 y finaliza en 1968 con la *La noche de los muertos vivientes* de George A. Romero, película a partir de la cual la estructura simbólica del mito sufrirá importantes transformaciones.

Pese a que es sabido que la fuente principal de donde *White Zombie* toma el conocimiento acerca del zombi es precisamente *La isla mágica*⁸¹ (Rhodes, 2001: 30 ss.) (así como la pieza teatral estrenada en Broadway en 1932 de Kenneth Webb *Zombie* — Rhodes, 2001: 83 ss., 92 ss.—, que a su vez se basa en el libro de Seabrook), hasta ahora no se ha tenido en cuenta que esta película continúa y explota al máximo las referencias al sonámbulo y al autómatas que ya se encontraban en el zombi de Seabrook. Siguiendo esta línea, dos son los objetivos que perseguimos en este estudio. En primer lugar vamos a continuar nuestra labor genealógica y a tratar de exhumar el pasado magnético-hipnótico del mito del zombi tal como florece en *White Zombi*. Aunque *El gabinete del doctor Caligari* (*Das Kabinett des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1919) sea uno de los «precedentes genéricos» citado en casi todas las filmografías del subgénero (Gómez Rivero, 2009: 26), este tema no se ha analizado con la suficiente precisión, pues existe una tendencia común a reducir el pasado hipnótico del zombi al folclore haitiano. En segundo lugar, a través de los nuevos elementos que surjan del estudio de la continuidad histórica entre el sonámbulo y el zombi, ampliaremos nuestro análisis del entramado simbólico de las primeras obras del mito con la intención de comprender mejor su sentido psicológico (la pérdida de relación con lo inconsciente). En definitiva, nuestra hipótesis de trabajo es que el mito del zombi supone el relevo y el desarrollo tanto histórico como simbólico de la literatura y la cinematografía acerca del uso perverso del «poder hipnótico» que atraviesa el occidente moderno. Para ello vamos a operar, moviéndonos progresivamente desde lo alegórico hacia lo simbólico, bajo el análisis comparativo de los personajes y los motivos que comparten *El gabinete del doctor Caligari*, *El doctor Mabuse* (*Dr. Mabuse, der Spieler-Ein Bild der Zeit*, Fritz Lang, 1922)⁸² y *Svengali* (Archie Mayo, 1931) —las principales obras cinematográficas de la esfera del lado oscuro del magnetismo y la hipnosis— con *White Zombie*. Pero antes tenemos que detenernos brevemente a comentar el contexto inmediato en el que apareció esta obra y lo que se ha puntualizado por el momento en lo referente a sus antecedentes directos.

⁸¹ Pese a que su influencia en la película es clara y evidente ni el guionista Garnett Weston ni Halperin revelaron esta relación. En el *pressbook* se alude al libro de Seabrook pero no lo nombra explícitamente «probablemente por razones legales más que por cualquier otro motivo» (Rhodes, 2001: 93).

⁸² Utilizamos la edición inglesa para video a cargo de David Shepard producida en el 2001 por la *Film Preservation Associates, Inc.* De igual modo, hacemos uso de la versión restaurada del *Gabinete del doctor Caligari* en 1996 por la misma compañía.

No es ninguna casualidad que entre la publicación de *La isla mágica* (1929) y el estreno de *White Zombie* (1932) se realizara la octava y más exitosa adaptación⁸³ cinematográfica de *Trilby* (George Du Maurier, 1894), la ya mencionada *Svengali*. *Trilby* fue la novela más conocida y difundida de todo el espectro de los hipnotizadores criminales. De hecho, está considerada como «el primer *best seller* moderno en el mundo editorial americano» (Showalter, 2009: vii). Tampoco fue mera coincidencia que el mismo año en el que el zombi nace en el espacio de lo fantástico Lang filmara su segunda entrega de Mabuse (*Das Testament des Dr. Mabuse*, 1933), estrenada un año después en Budapest debido a su prohibición en Alemania. Estas fechas indican por sí mismas la estrecha relación temporal entre la esfera del uso perverso del poder hipnótico y el mito del zombi apuntando hacia el posible relevo histórico, pues suponen la coincidencia temporal de las últimas películas importantes del lado oscuro de la hipnosis con las primeras acerca del zombi.

Svengali merece consideración especial. Es una versión bastante fiel al libro original, salvo por ciertas modificaciones necesarias —fundamentalmente ausencias— propias de las adaptaciones a formato cinematográfico. Se ha señalado ya la influencia directa de esta en la configuración de *White Zombie*, tanto en la construcción del guión como en la dirección⁸⁴ (Rhodes, 2001: 26 ss.) pero, desde nuestro punto de vista, de modo muy deficiente. La crítica se limita a apuntar casi exclusivamente los paralelismos entre la mirada del magnetizador y la del «zombificador» dejando sin analizar el resto de motivos que comparten, que son muchos. De un modo u otro, lo que a nuestro juicio es verdaderamente importante y en lo que no se ha reparado hasta ahora es que las coincidencias no son solo fragmentarias sino estructurales, y no ocurren exclusivamente con *Svengali* sino con todas las obras que se encuentran en su hipnótico campo.

Otro elemento contextual importante es *Drácula*. El vampiro de la novela de Stoker se asemeja en ciertos aspectos al Svengali de *Trilby*, fundamentalmente en su capacidad hipnótica a través de la cual «vampirizan-zombifican» a sus víctimas. Pero es

⁸³ La primera fue *Trilby and Little Billee*, corto estadounidense de 1896. La segunda de ellas, un cortometraje de Theo Frenkel realizado en Reino Unido en 1911, fue *Trilby and Svengali*. Las dos siguientes, ambas de 1914, se titularon *Svengali* y *Trilby* y fueron realizadas, respectivamente, en Austria por Jacob Fleck y en Reino Unido por Harold M. Shaw. Luego vendrían *Trilby*, película de 1915 dirigida por Maurice Tourneur en Estados Unidos, y *Trilby*, de 1923, versión de James Young procedente del mismo país. La séptima adaptación, titulada *Svengali*, fue realizada en Alemania por Gennaro Righelli en 1927. La adaptación de Mayo no fue la última, pues se siguieron haciendo diversas adaptaciones en diferentes formatos. Tampoco descartamos que haya habido otras más antes.

⁸⁴ En la prensa y el material publicitario de la película se hacían alusiones a esta película (Rhodes, 2001: 91, 129).

que además el mitologema nuclear —la pérdida del alma— es muy similar en ambas obras —tanto su sentido como en la forma de representarlo, como más tarde se podrá comprobar—. *Drácula* data de 1897 mientras que la primera publicación de *Trilby* se realiza en 1894 en la revista *Harper's Monthly*, apareciendo como libro al año siguiente. Dada su amplísima difusión, es casi seguro que Stoker conociera la obra de Du Maurier antes de escribir su archiconocido libro y, en vista de los paralelismos, es muy probable que fuera influido por ella. Ignoramos si este punto ha sido estudiado en otro sitio. Lo que si se conoce en este recíproco entramado de influencias es la relación entre ciertos personajes y motivos de la versión de *Drácula* de Tod Browning (*Dracula*, 1931) y *White Zombie* (recordemos, 1932), protagonizadas ambas por Lugosi, donde resalta sobre todo el uso de la mirada del actor transilvano⁸⁵. El análisis pormenorizado de esta red de relaciones entre mitos que aquí se abre daría para un artículo completo, por lo que nos limitamos a su señalamiento y a proponer de que seas *joh tú, amable lector!* el que lo tengas presente a lo largo de nuestro análisis y traces tus propias conexiones. No obstante, sí queremos subrayar que en el fondo de esta red se encuentra *Trilby* y no *Drácula* y, por lo tanto, el universo fantástico del lado oscuro del magnetismo animal y la hipnosis.

7.2. Migración del hipnotizador perverso

Comenzamos el análisis comparativo con la figura del «hipnotizador-zombificador», personaje al que dedicamos poco espacio en el anterior trabajo por habernos centrado en el sonámbulo-zombi y por ser tratado muy escuetamente en el libro de Seabrook. El primer «zombificador» de la historia del cine, encarnado por Bela Lugosi en *White Zombie*, es Murder Legendre. Desde un primer momento resaltan las similitudes estéticas que comparte con los hipnotizadores perversos que le preceden:

⁸⁵ Para este motivo común, que es subrayado en el *pressbook*: cf. (Rhodes, 2001: 131-132). Para los demás elementos compartidos ver en el índice de la misma obra *Drácula* (1931).



Caligari, Mabuse, Svengali y Legendre. [Seguiremos siempre este orden cronológico a partir de aquí.]

Pero más importante aún: todos poseen —aunque en *Caligari* no se explota en la misma medida— una diabólica mirada hipnótica resaltada con primeros planos —la «mirada anatómica» (Mandressi, 2003; Montiel, 2008a: 152 ss.) y disectiva de la que hablamos en nuestro anterior estudio (Carcavilla, 2013a: 6-7)—. Esta mirada de Legendre se hará omnipresente en *White Zombie* desde el principio junto con un peculiar entrelazamiento de las manos, constituyéndose como los gestos fundamentales —más precisamente, las técnicas— que acompañan a sus manipulaciones «vudú» y al uso del poder coercitivo que ejerce sobre sus víctimas:



Que estos motivos son de vital importancia para la configuración, ya no solo de la figura de Legendre, sino de toda la atmósfera estética y psicológica de la película, queda evidenciado por los carteles publicitarios. En uno de ellos solo aparecen sus ojos —la mirada— y manos —entrelazados de la forma característica de la que hablamos— junto con enunciados que los enfatizan (figura 3). En otro de los carteles podemos verle proyectando desde sus ojos sendos haces de luz amarilla mortecina que inciden en el cuerpo de una joven tumbada —dormida, magnetizada, hipnotizada, muerta o zombificada— recubierta por una fosforescencia amarilla, clara alegoría del cautiverio y el control propiciado por la mirada del taumaturgo (figura 4).



Figura 3.

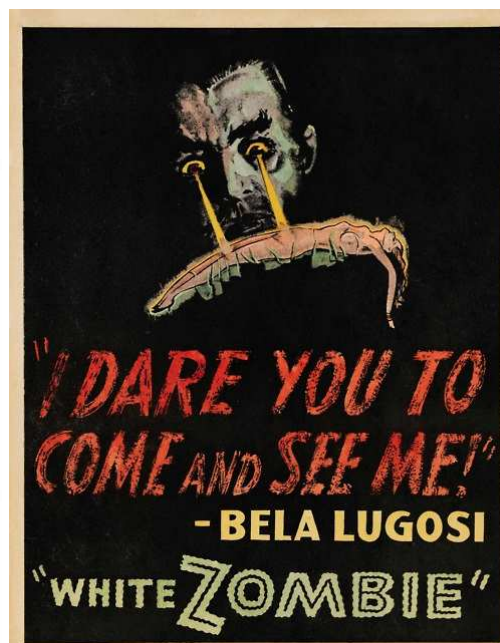


Figura 4.

Es de sobras conocida el uso de la mirada como técnica propia del acervo de los hipnotizadores y, como vemos, uno de los iconos más representativos del «poder hipnótico» en su vertiente cinematográfica (también en la literaria). En lo que se refiere al gesto de las manos, comprobamos que tiene su antecedente claro en *Dr. Mabuse* y no es difícil de asociar a los pases del magnetismo animal o a las múltiples técnicas hipnóticas que utilizaban como instrumento las manos del hipnotizador junto con algún objeto —varas, relojes, etc.— o sin él —recordemos que el propio Freud en sus inicios posaba la mano en la frente de sus pacientes para potenciar el efecto hipnótico/sugestivo—.

Legendre también se sirve de las técnicas propias del «vudú» —no nos interesa la realidad antropológica de estas prácticas mágico-religiosas, sino tan solo como son utilizadas como motivos para la creación alegórico-simbólica del mito—. Hará uso del clásico muñeco que, unido a algún objeto de la víctima —un pañuelo en esta ocasión—, sirve para ejercer el control sobre el futuro zombi. También utilizará una pócima que debe ser bebida u olida para que surta efecto, réplica del *poudre*, receta compuesta supuestamente por plantas tóxicas y restos humanos y animales usada en los rituales vudú (aquí entraría la famosa tetradotoxina de Wade Davis extraída del pez globo y anunciada por el *Code pénal haïtien*, que es citado en la película, extraído muy probablemente del libro de Seabrook).

A primera vista podría parecer que estas dos técnicas proceden exclusivamente del «vudú» y no tienen conexión alguna con la esfera del magnetismo y la hipnosis, pero no es así. Los historiadores románticos del magnetismo eran conscientes de que los fenómenos magnéticos no habían aparecido repentinamente «sino que han estado siempre presentes en el ser humano (...) en el amplio y confuso dominio de la magia» (Montiel, 2003a: 160). En este sentido el muñeco vudú de Legendre supone tan solo una leve regresión. En su forma advertimos un deslizamiento hacia un estadio más arcaico, el del ritual mágico, pero es que la «magia» nunca dejó de estar presente en el universo magnético-hipnótico ni, por supuesto, en su vertiente literaria y cinematográfica fantástica. Pese a que la visibilidad de lo mágico sea mucho más diáfana en los procedimientos de Legendre, las técnicas de Caligari, Mabuse y Svengali y sus efectos no son de ningún modo exclusivamente «científicos». A su vez, la pócima que usa nuestro zombificador también tiene sus antecedentes. Los viejos magnetizadores perversos de la literatura, como el diabólico Alban de *El magnetizador* (*Der Magnetiseur*, 1813) de Hoffmann, no despreciaban este «recurso a lo material, tanto si se trataba de un supuesto fluido magnético como de algún elixir» (Montiel, 2003a: 161). Mabuse tampoco renunciará a esta vía y extraerá venenos de serpientes en el contexto científico de su laboratorio. De este modo, a la par que las técnicas hipnóticas más o menos mágicas hallamos, tanto en los hipnotizadores como en el zombificador, cierta manipulación y utilización de elementos materiales para complementar o potenciar sus poderes coercitivos.

Podemos afirmar por todo ello que Legendre es, tanto en la dimensión estética como en la técnica, un clásico hipnotizador perverso, eso sí, enmarcado en un contexto geográfico exótico y aderezado con su consecuente plusvalía mágica y misteriosa derivada de cultos extraños y desconocidos.

7.3. Alegoría política

Legendre tiene a su servicio una masiva cohorte de zombis, sonámbulos de voluntad anulada a los que ha robado el alma. La mayoría de ellos se afanan silenciosos y anestesiados en las mecánicas tareas fabriles realizando de forma lenta y automática las órdenes que dicta su hipnótico amo. Otros pocos, los principales enemigos de este en

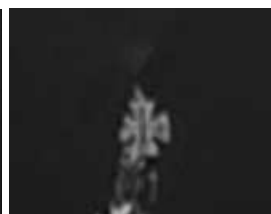
tiempos pretéritos —el maestro que le enseñó las técnicas del vudú, el jefe de los bandoleros locales, el capitán de los gendarmes, el verdugo que casi cercena en una ocasión su cabeza e incluso el anterior Ministro del Interior—, forman su personal guardia pretoriana, brazo ejecutor de sus diversos crímenes. En *La isla mágica* ya aparecía, aunque sin desarrollar, esta doble dimensión (esclavo y criminal) del zombi:

El zombie, dicen, es un cadáver humano sin alma que, pese a seguir muerto, ha sido robado de la tumba y dotado mediante brujería de una apariencia de vida mecánica (...) La gente que tiene el poder de hacer esto va a una tumba reciente, desentierra el cuerpo antes de que haya tenido tiempo de pudrirse, lo impulsa al movimiento y entonces hace de él un sirviente o esclavo, ocasionalmente utilizado para perpetrar algún crimen, más a menudo simplemente como burro de carga en una vivienda o granja, poniéndole aburridas y pesadas tareas y golpeándole como una bestia estúpida si afloja el ritmo.⁸⁶ (Seabrook, 1989: 93)

El alumbramiento del mito del zombi se produce tan solo un año antes de que Hitler se yerga Canciller del Tercer Reich. La doble dimensión esclavo-criminal del zombi pueden leerse sin dificultad desde esta óptica. ¿Cómo explicarse si no que la guardia zombi de Legendre lleve estas ostentosas *cruces de hierro*?



Al igual que Mabuse:



Mientras que el zombi-esclavo se corresponde con las hipnotizadas masas populares, estos zombis pretorianos, los que llevan a la acción las órdenes asesinas y criminales de Legendre, son un fiel reflejo de los SS, aquellos

«combatientes» ideológicos *desindividualizados*, que accedían por propia iniciativa a someter su voluntad a los objetivos de sus superiores, cuyos razonamientos no se podían poner en duda (...) Como la proximidad de Hitler era un elemento intrínseco de la SS, se seguía de ello que el aura de un hombre enviado por la providencia para cumplir una misión redentora contagiaba literalmente a sus partidarios más próximos. Esto asumía proporciones blasfemas: «*Cuando vez a nuestro Führer, es como estar en*

⁸⁶ La traducción es nuestra.

*un sueño; olvidas todo lo que hay a tu alrededor, es como si hubiese venido Dios a ti».*⁸⁷ (Burleigh, 2008: 228-229)

Con ello el mito del zombi no hace sino continuar la tradición de sus antepasados, pues el vínculo entre magnetizador y magnetizado alegorizó ya desde sus comienzos «la relación señor-esclavo»⁸⁸ y los excesos del poder político⁸⁹, lectura crítica que continuó a través del vínculo entre hipnotizador e hipnotizado⁹⁰ (cf. Carrillo, 2003: 307). Del mismo modo, la relación entre zombificador y zombi se erige desde su propia embriogénesis como alegoría de la perversión totalitaria y de la morbosidad social⁹¹, así como el poder hipnótico del zombificador constituye una metáfora clara de las oscuras fuerzas de atracción que estaban adquiriendo ciertos líderes políticos del momento, entre los que sobresale Hitler. Todos los hipno-zombificadores son unos excelentes manipuladores de masas:



White Zombie supone la culminación del proceso del que habla Safranski: «ciertas sombras previas habían precedido ya a la figura de Hitler. Las pesadillas del siglo anterior presienten la llegada de una figura como la suya. E.T.A. Hoffmann la anticipó en la figura del “magnetizador”» (Safranski, 2000: 228). A esta anticipación le siguieron sucesivamente Svengali, Caligari (Kracauer, 1985: 73), Mabuse (Kracauer,

⁸⁷ La cursiva es nuestra.

⁸⁸ Tatar, M. (1978), *Spellbound. Studies on Mesmerism and Literature*, Princeton, New Jersey, p. 133. Cit. en (Montiel, 2003a: 148).

⁸⁹ «(...) no es esta la única ocasión en que los «aspectos nocturnos» del magnetismo aparecerán vinculados a la figura de Bonaparte (...) ambos temas, magnetismo animal y guerras napoleónicas, están asociados. Sin duda su participación [el texto se refiere a Hoffmann], aunque sólo fuera como testigo, en la batalla de Dresde, reafirmó sus ideas acerca de este lado oscuro del poder, o más bien acerca de la pertenencia del poder al lado oscuro» (Montiel, 2003a: 146-147).

⁹⁰ El ejemplo más claro lo encontramos en el relato de Thomas Mann *Mario und der Zauberer* (1930), donde el personaje del Cavaliere Cipolla apunta claramente a Mussolini.

⁹¹ En esta morbosidad social entrarían varios elementos, siendo uno de ellos el capitalismo. «*Trabajan fielmente. Ellos no se preocupan por las largas jornadas*» dirá Legendre sobre sus zombis. Este tema ha sido tratado bastante profusamente en relación con el zombi en su forma actual, aunque no tanto en lo que respecta a la etapa que aquí estamos analizando. Aunque sería interesante abordar este punto, por motivos de espacio nos vemos en la obligación de acotar nuestro campo. No obstante hay otra razón para esta restricción: por encima de cualquier otro fenómeno cultural, los elementos alegóricos y simbólicos en esta etapa del mito giran eminentemente alrededor del totalitarismo y —como veremos más adelante— de la ciencia, por lo que son estos dos temas los que pasan a ser por su propio peso el centro de nuestro análisis.

1985: 84) y por último, ya como metáfora (consciente) más que como símbolo (inconsciente), Murder Legendre.

En definitiva, el mito del zombi absorbe y es impulsado desde su nacimiento por la crítica política que atraviesa la esfera del lado oscuro del magnetismo y la hipnosis. El peso y la importancia de este elemento quedan reflejados en el hecho de que se fue creando desde el principio todo un subgénero de «zombis-nazis». Sus primeros títulos fueron *King of the Zombies* (Jean Yarbrough, 1941) (cf. Gómez Rivero, 2009: 49-51) — donde aparece un *doctor Sangre* austriaco— y *Revenge of the Zombies* (Steve Sekely, 1943) (cf. Gómez Rivero, 2009: 51-52) —con el *doctor Altermann*, nazi que quiere dominar el mundo comandando su ejército de zombis—, llegando hasta nuestros días con *Zombis nazis* (*Død snø*, Tommy Wirkola, 2009).

Konrad Heiden, el primer biógrafo de Hitler, escribió: «La gente sueña y un adivino les cuenta lo que están soñando» (Burleigh, 2008: 31). Pero el primero que sueña es en verdad el propio hipnotizador, como muestra el hecho de que Hitler se viera a sí mismo como un «sonámbulo» (Burleigh, 2008: 118). El sentido psicológico de esta pesadilla colectiva que poseyó al mundo en los años treinta es uno de nuestros objetivos, puesto que una de sus manifestaciones simbólicas fue precisamente el nacimiento del mito del zombi. Pero por el momento vamos a dejar en suspenso el análisis simbólico del elemento político para retomarlo más tarde. Ahora tenemos que entrar de lleno en la historia del magnetismo animal y la hipnosis médica para abordar otra figura central de esta etapa del mito.

7.4. «Zombificación» de la sonámbula

El espacio que abrió el magnetismo animal durante el romanticismo, esa disciplina médica herética para la cultura científica prevalente de su tiempo (cf. Montiel, 2003b), fue un campo extremadamente fértil para la integración de elementos obviados y relegados a los márgenes por el cientificismo racionalista del siglo XIX. Uno de ellos fue lo femenino, asociado precisamente a «lo nocturno y lo magnético en las obras teóricas» (Montiel, 2006: 17). «Tanto la teoría como la práctica del magnetismo animal romántico parecían confirmar la mayor capacidad magnética de la mujer sobre el varón (...) De este modo, la mujer llega a ocupar, sin habérselo propuesto, un lugar de

preeminencia» (Montiel, 2006: 17) en buena medida gracias a la escucha de «un cierto saber del cuerpo sobre sí mismo» (Montiel, 2006: 18) que le proporcionaba la posibilidad de tomar la dirección del tratamiento.

Lamentablemente, la conversión charcotiana del «*dossier du magnétisme*» en hipnotismo «no sólo lo medicaliza, sino que lo convierte en algo esencialmente morboso, negativo, y, en consecuencia, tolerable en la medida en que no es valioso de por sí» (Montiel, 2003b: 29), reprimiéndose de nuevo «los síntomas de esa enfermedad del alma (...) [a través de los cuales] una época intentó, entre otras cosas y sin duda de manera inconsciente, curarse a sí misma de un mal que no sabía reconocer» (Montiel, 2006: 38). Con la entrada de la sonámbula en la Salpêtrière el «sentido interno» (cf. Peter, 2003: 53 ss.), ese saber del cuerpo sobre sí mismo fundamentalmente femenino, fue brutalmente diseccionado por la «mirada anatómica» hasta conseguir reducirlo al espectáculo histérico. Charcot no solo dejó de atender a este sentido interno femenino, sino que lo torturaba «científicamente». Algunas de sus pacientes histéricas «olían con deleite una botella de amoníaco cuando se les decía que era agua de rosas, otras comían un pedazo de carbón cuando se les presentaba como chocolate. Otra se ponía a cuatro patas sobre el suelo, ladrando furiosamente, cuando se le decía que era un perro»⁹². Había cristalizando de este modo en la propia constitución del hipnotismo médico lo que la literatura del lado oscuro del magnetismo anunciaba hace ya tiempo: la perversión tanto del ideal mesmérico⁹³ (cf. Montiel, 2003a: 157 ss.; Carcavilla, 2013a: 4) como del propio saber-curación del enfermo, o dicho de otro modo, la inversión total de la relación entre *el* médico y *la* paciente que se daba en el marco del magnetismo animal. La sonámbula-médico y su saber se han transformado en instrumentos de un oscuro poder masculino.

Este fenómeno quedó demoledoramente reflejado en la literatura fantástica de la hipnosis. En la novela de Du Maurier, la más representativa al respecto, *Trilby* (que es además del nombre del libro el de la protagonista), bajo la mirada de Svengali, «piensa sus pensamientos y desea sus deseos —y lo ama bajo sus órdenes con un amor extraño, irreal, artificial... precisamente el propio amor de él por sí mismo vuelto de adentro para fuera —à l'envers— y reflejado de vuelta sobre él, como desde un espejo... *un*

⁹² Munthe, *The Story of San Michele*, p. 302. Cit. en (Hillman, 2000: 382).

⁹³ El ideal mesmeriano pervertido sería el principio de que la curación del paciente depende del desbordamiento de un excedente del médico.

écho, un simulacre»⁹⁴ (Du Maurier, 2009: 299). Trilby es, al igual que el monstruo de Frankenstein, un ingenio mecánico «una máquina de cantar (...) un instrumento musical (...) una flexible flauta de carne y hueso (...) solo la voz inconsciente con la que Svengali cantaba» (Du Maurier, 2009: 299). Esta cosificación de la *mujer* continúa en la filmografía que venimos manejando. En *Dr. Mabuse* Cara Carozza, una de las compinches de este, le llegará a preguntar: «¿*Realmente no soy para ti nada más que un instrumento?*». La instrumentalización y cosificación caracterizan todas las relaciones entre el hipnotizador y lo femenino, elemento también fundamental en *White Zombie*. Ante la mirada hipnótica de *él*



ella tan solo puede aterrizarse y huir (Jane-Caligari), sucumbir a su primitivo deseo de posesión (Countess Dusy Told-Mabuse —precisamente frente a una escultura primitivista—) o quedar hipnotizada-zombificada por ella (Trilby-Svengali, Madeleine-Legendre). Esta violencia instrumental que las figuras masculinas aplican al elemento femenino a través de la mirada hipnótica queda resaltada por un motivo central, tanto que siempre aparece en el centro exacto del metraje (en *Mabuse* al final de la primera parte). En todas las obras que estamos analizando el hipno-zombificador, mediante alguna estrategia en la que siempre interviene de algún modo su poder hipnótico, rapta a la figura femenina



para conservarla bajo su dominio en un estado inconsciente (salvo en *Caligari*, donde el rapto dura muy poco; su intención era matarla directamente) en donde se exagera y confunde el sueño, lo morboso y la muerte:

⁹⁴ La traducción de esta y de la siguiente cita son nuestras.



Este rapto es el motivo argumental sobre el que gira la trama de *Caligari* (figuras 5 y 6), de *Mabuse* (figura 7), de *Svengali* (figura 8) y de *White Zombie* (figura 4), así como de buena parte de las obras del mito del zombi pertenecientes a esta etapa, como la ya mencionada *Revenge of the Zombies* o, por poner tan solo otro ejemplo, *Voodoo Man* (William Beaudine, 1944) (cf. Gómez Rivero, 2009: 52-54). La mirada hipnótica masculina se ha apropiado instrumentalmente de la sonámbula. La histérica ha sido cosificada y lo femenino «zombificado», transformado en una *Zombi Blanca*.



Figura 5.



Figura 6.



Figura 7.



Figura 8.

Cartelería de *Dr. Caligari*, *Dr. Mabuse* y *Svengali*, reproducciones más o menos fieles de la pintura que uno de los personajes de *El Magnetizador* no para de repetir hacia el final del cuento: «una fea figura de diablo acechando a una doncella dormida» (Hoffmann, 2009b: 53).

7.5. Lo femenino en la ciencia

No es gratuito que hablemos del rapto y cosificación de lo *femenino* y no solo de la sonámbula o la histérica. El simbolismo de este motivo central va más allá de una mera alegoría de lo que Charcot y sus discípulos estaban haciendo con sus pacientes. De hecho, el hipnotismo había desaparecido prácticamente de escena en los años treinta, por lo que no tendría demasiado sentido continuar criticando sus prácticas a través del mito del zombi. El sentido del rapto, así como el de la mirada hipnótica, trasciende el ámbito médico y simboliza ya desde las primeras obras literarias y cinematográficas relativas al magnetismo y a la hipnosis un aspecto importante del espíritu de esa época.

James Hillman develó en un ensayo⁹⁵ el complejo de fantasías arquetípicas acerca de la inferioridad femenina que atraviesan e incluso dominan la ciencia de los siglos XIX y XX (fundamentalmente las ciencias médicas: la embriología, la fisiología, la anatomía y la psiquiatría, pero también la psicología, la filología o la filosofía). Allí muestra cómo esas «fantasías sobre la mujer que afectan al hombre cuando este es el observador y la mujer es el dato observado» (Hillman, 2000: 255) son fantasías sobre lo *femenino* proyectadas en la mujer y su cuerpo (siendo la histérica una de las figuras centrales sobre las que recae esta proyección) por una consciencia masculina arquetipalmente estructurada por lo «apolíneo». Esta consciencia apolínea y sus principios rectores —objetividad, claridad, distanciamiento— repudian lo femenino asociándolo a lo inferior —oscuro, abismal, pasional, instintivo, inmaduro, imperfecto, pasivo, débil—.

«Nuestra mirada, incluso la de la observación científica, no es fiable, y ello no sólo a causa de los sentidos y de su conocida capacidad para generar ilusiones sensoriales, sino también debido a las estructuras psíquicas en las cuales está basada. (...) *no somos fiables cuando perdemos la mirada interior —la introspección— dirigida al factor subjetivo que influye en nuestras observaciones*»⁹⁶ (Hillman, 2000: 273-274). La fantasía de la inferioridad femenina que atraviesa esta *mirada científica* que ha perdido la *mirada interior* es «consustancial a esa estructura de la consciencia que ha producido los métodos con los cuales resulta supuestamente probada la fantasía» (Hillman, 2000: 256), es decir, que el repudio de lo femenino es un factor estructural inherente a la perspectiva científica. Pero Hillman va más allá todavía llegando a

⁹⁵ *Sobre la inferioridad femenina*, en (Hillman, 2000, 243-342).

⁹⁶ La cursiva es nuestra.

afirmar que el arquetipo apolíneo estructuralmente misógino «configura no sólo el pensamiento científico sino también *la noción misma de consciencia*»⁹⁷ (Hillman, 2000: 290).

Siguiendo esta línea, la instrumentalización y cosificación de lo femenino, su rapto y su conservación en estado inconsciente o, dicho más psicoanalíticamente, su represión, no son un modo de proceder exclusivo de Charcot pese a que su campo fuera un terreno privilegiado para la manifestación de este fenómeno a través del trato dado a la histérica. El rapto y represión de lo femenino es característico de nuestra consciencia científica, apolínea, occidental y moderna. En este sentido, la mirada de los hipnotizadores y del zombificador no simboliza solo la del gremio médico sino la mirada instrumental y técnica de la ciencia en su conjunto. Este elemento aparece reflejado ya de un modo bastante explícito en *Dr. Mabuse*, pues este no es solo un hipnotizador sino también psicoanalista⁹⁸ y científico experimental que manipula cobayas animales y humanas:



En el mito del zombi este motivo cristaliza rápida y contundentemente produciéndose desde los comienzos la conversión progresiva del zombificador especialista en hipnosis y vudú en «científico loco» de corte *frankensteiniano*. Los ejemplos más tempranos los encontramos en *Los muertos andan* (*The Walking Dead*, Michael Curtiz, 1936) (cf. Gómez Rivero, 2009: 81-83), donde un expresidiario es condenado a la silla eléctrica y revivido más tarde por el doctor Beaumont gracias a un experimento químico-eléctrico, y en *The Return of Doctor X* (Vincent Sherman, 1939) (cf. Gómez Rivero, 2009: 83-85), la cual repite básicamente el mismo argumento, con rapto de lo femenino incluido. Este proceso de «cientifización» del zombificador supone la explicitación en nuestro

⁹⁷ No podemos obviamente aquí aportar las pruebas ni desarrollar los argumentos de Hillman, por lo que remitimos a su texto a quien este interesado en profundizar en este planteamiento.

⁹⁸ Rodeado de cactus espinosos y en contestación a la exaltación del amor que la Condesa realiza, Mabuse exclamará «*No existe el amor — ¡solo existe el deseo! No existe la felicidad — ¡solo existe la voluntad de poder!*» en obvia referencia al deseo en la teoría freudiana y a la voluntad de poder en la adleriana. Es significativo que Mabuse sea un psicoanalista y no un mero psiquiatra, pues la teoría freudiana también se encuentra atravesada por las fantasías sobre la inferioridad femenina. Cf. (Hillman, 2000: 277 ss., 335 ss.). Más tarde veremos de qué modo.

mito de lo que Shelley había señalado hacía tiempo con *Frankenstein*, la continuación de la pregunta crítica sobre los aspectos éticos de la investigación y el conocimiento científico que también planteaban ya por su parte los primeros textos del lado oscuro del magnetismo a través del mal uso del poder magnético. La posibilidad de que el sueño de la razón produzca monstruos (zombis) es constante, pues «resulta evidente que también la ciencia experimental puede tener un “lado oscuro” (...), tal vez precisamente porque, convencida de la “claridad” de sus métodos, puede incurrir en la negligencia de no interrogarse acerca de sus fines» (Montiel, 2003a: 168-169). Pero el simbolismo del mito del zombi y sus antecedentes hipnóticos trasciende incluso este cuestionamiento moral del uso humano que se le da a la ciencia y apunta a la fisura estructural de la propia consciencia científica. La clave para la comprensión de esta falla inherente de la *mirada científica* que ha perdido la *mirada interior* reside en la naturaleza de lo *femenino* que ella misma rapta, reprime y conserva en estado inconsciente.

7.6. Ciencia totalitaria

Hemos de recordar y subrayar ahora que las víctimas de los diversos hipnotizadores no son solo figuras femeninas. Sin importar su género y tras ser sometidos por el *poder hipnótico*, todos los sonámbulos y los zombis adquieren una cadencia de autómatas y una mirada vacía carente de emoción, quedando convertidos en androides esclavizados:



A Cesare, Mr. Hull, Trilby y Madeleine les han robado el alma, pasando a habitar una dimensión que linda entre el sueño, lo morboso y la muerte:



Este era, como mostramos en nuestro anterior estudio, el mitologema central del mito del zombi y su genealogía. Ahora podemos comprobar que el robo del alma a través de la aplicación directa de la mirada hipnótica que ocurre indistintamente tanto en figuras masculinas como femeninas es tan solo una de las manifestaciones del mitologema, tal vez, podríamos decir, la más consciente, tanto para los creadores de estas obras como para el público. La multidimensionalidad en la que el mitologema se presenta no debe confundirnos. Como vimos más arriba, lo que tampoco deja de repetirse miméticamente en todas estas obras a un nivel más profundo, verdaderamente inconsciente —de su sentido al menos— pero no por ello brutalmente explícito, éxtimo, es el rapto dramatizado por parte del sujeto de la mirada hipnótica de una figura femenina que es retenida en un estado conformado también por el sueño, la enfermedad y la muerte. Esta figura, muy conocida en la psicología analítica, es precisamente la imagen arquetípica del alma: el ánima.

El ánima es, para una consciencia identificada con lo masculino, la «personificación de lo inconsciente» (Jung, 1976: 25, nota 1), un psicopompo que tiene la capacidad de conectar la consciencia con los contenidos psíquicos inconscientes. Es la parte femenina y ctónica del alma que puede aparecer en sueños, visiones y todo tipo de productos simbólicos como una mujer joven caracterizada por ir «vestida de blanco inmaculado» (Jung, 2002a: 172)⁹⁹:



El ánima es la personificación imaginal¹⁰⁰ de nuestra inconsciencia y de las emociones actuales que nos poseen así como la responsable del sentimiento de interioridad. Esta figura arquetípica es, en definitiva, la persona anímica que personifica a la propia psique y que conecta la consciencia con la imaginación y la fantasía (Hillman, 1999: 127).

⁹⁹ Hemos desarrollado más extensa y exhaustivamente la fenomenología simbólica del ánima y su rapto en el contexto del mito del zombi en el tercer artículo de nuestra serie, a cuyos dos últimos apartados nos remitimos para confirmar los limitados argumentos que aquí exponemos: (Carcavilla, 2012b: 96-102). Allí, continuando el presente trabajo, desarrollamos el simbolismo arquetípico, no solo del ánima y del resto de figuras, sino de la propia estructura del mito del zombi y de sus antecedentes hipnóticos, mientras que en este artículo nuestro análisis simbólico se encuentra más cercano al contexto histórico y a su relación con la dimensión alegórica.

¹⁰⁰ La diferencia entre lo imaginal y lo meramente imaginario estriba en la capacidad productiva y no solo reproductiva del primero, en la naturaleza verdaderamente creativa de lo imaginal, en su función de «órgano de conocimiento» (Hillman, 1999: 59).

Como factor anímico arquetípico es una «psique disidente», un sistema autónomo fragmentario independiente del yo (cf. Hillman, 1999: 99). La naturaleza autónoma del ánima queda en evidencia cuando se pierde la relación con ella, fenómeno que recibe desde el punto de vista clínico el nombre de «despersonalización»: «Todas las funciones particulares de la consciencia del ego funcionan como antes (...) Pero la convicción de uno mismo como persona y el sentido de la realidad del mundo han desaparecido. Todas las cosas y uno mismo se vuelven *automáticos, irreales, vacíos*»¹⁰¹ (Hillman, 1999: 128-129). En la despersonalización la relación simbólica con el alma a través de lo imaginal muere y el sentido de la vida se hunde en lo morboso.

El zombi es un *cuerpo sin alma* que sufre, al igual que el sonámbulo del fantástico y que el hombre-autómata, el proceso de «transformación de la psique en un aparato susceptible de control»¹⁰². Ahora podemos decir que este proceso es el rapto del ánima, la represión de nuestros vínculos con lo inconsciente a través de los símbolos, la cosificación, instrumentalización y represión de la *imaginación* y la *fantasía* por parte de la lógica científica que moldea nuestra consciencia. La extravertida *mirada científica* no soporta la *mirada interior* introvertida porque para reconocerla debe de romper su propia estructura arquetípica. Solo puede comportarse respecto a ella de modo totalitario, sometiéndola, disciplinándola mediante la técnica o llamándola «enferma» o «loca». El repudio de lo *femenino* por parte de la estructura de la consciencia apolínea es en última instancia el rechazo y el temor a la imaginación¹⁰³. Aquellas fantasías de la ciencia acerca de lo femenino que proyectaban en la mujer lo inferior (lo oscuro, lo abismal, lo pasional, lo instintivo, lo inmaduro, lo imperfecto, lo pasivo, lo débil) eran fantasías acerca del ánima. Y aunque tal vez la ciencia ya no proyecte todas esas cualidades en el cuerpo de la mujer —o no con la misma intensidad que décadas atrás— lo *inferior*, que no es femenino *per se* sino *anímico* (psicológico), sigue sin poder ser aceptado por nuestra consciencia apolínea. La claridad y objetividad como ejes arquetípicos rectores exclusivos no admiten la realidad de la psique y su inherente oscuridad, su pasión, su inmadurez, su imperfección, su pasividad, su debilidad. La ciencia es incapaz de integrar lo abismal y lo instintivo del alma. Nuestra científica estructura de consciencia ni siquiera puede dialogar con el ánima porque su ordenado y jerarquizado método de *explicación* del mundo es totalmente inútil ante la necesaria

¹⁰¹ La cursiva es nuestra.

¹⁰² (Gendolla, 1992: 55) (cf. nota 78); cit. en (Montiel, 2008a: 175-176). Cf. (Carcavilla, 2013a: 8).

¹⁰³ Para la historia de las profundas raíces occidentales de esta *imagofobia*: cf. (Hillman, 1999: 71 ss.).

inmersión en el caos y el desorden del inframundo que el yo requiere para la *comprensión* del alma. «Recuérdense las persecuciones de Apolo y las muchachas en fuga. ¿No continúa su fuga en las reacciones del ánimo ante la consciencia apolínea?» (Hillman, 2000: 329).

Ni siquiera el psicoanálisis consiguió librarse del régimen totalitario que la lógica científica aplica al alma aunque diera los primeros pasos en la dirección de su disolución. Si Charcot redujo los fenómenos del magnetismo asociados a lo *femenino* a procesos esencialmente morbosos, Freud, pese a que trascendiera muchos de sus planteamientos, continuó en este punto fiel a la tradición de su maestro «psicopatologizando» racionalistamente lo inconsciente y la fantasía desde sus mismos inicios teóricos. Este proceso comenzó a través de la «neurotización» de la teoría del sueño, pues esta fue construida bajo el excesivo apoyo endógamo de la teoría de la psiconeurosis. El propio Freud nos lo confirma a través de esta declaración, que no es la única al respecto que puede hallarse en su *Traumdeutung*:

Desde hace muchos años me vengo ocupando, guiado por intenciones psicoterapéuticas, de la solución de ciertos productos patológicos, tales como las fobias histéricas, las representaciones obsesivas, etc. (...) La interpretación de los sueños surgió en el curso de estos trabajos psicoanalíticos (...) *De aquí a considerar los sueños como síntomas patológicos* y aplicarles el método de interpretación para ellos establecido *no había más que un paso*.¹⁰⁴ (Freud, 1972: 165-166)

¿No es este acaso el modo de proceder de la consciencia científica que reduce la *oscura imaginación* a lo mórbido, que reduce lo *femenino abismal* a la «fantasía histérica»? Pese a que admitamos ciertas relaciones entre el sueño, la imaginación y la patología trazadas por Freud, no podemos apoyar la desmesurada asimilación de los unos a la otra. La obra freudiana se encuentra atrapada de múltiples modos por la inferioridad de lo *femenino*. Por un lado, el más grosero, a través de considerar el «repudio de lo femenino» como un hecho no solo psíquico sino biológico y arraigado en lo orgánico (en la anatomía)¹⁰⁵, proyectando las diferentes fantasías acerca de la inferioridad femenina en la niña (la envidia del pene, la imposibilidad de representación inconsciente de la vagina, el clítoris como insatisfactorio pene atrofiado). Por el otro,

¹⁰⁴ La cursiva es nuestra.

¹⁰⁵ Cf. nota 98.

más sutil, al juzgar que la fantasía es sintomática y neurótica si no es sometida y sublimada por la voluntad y la razón, siguiendo de este modo un programa racionalista de disciplinamiento y control de las imágenes simbólicas de la imaginación a través de un yo que siente recelo e incluso temor por el «proceso primario»: la reducción positivista de lo imaginal a lo patológico¹⁰⁶.

El mito del zombi simboliza la alienación totalitaria que la lógica de la consciencia científica inflige al alma, y lo hace no solo a través del propio vacío del zombi, sino también dramatizando en el mismo centro de sus obras su causa: el rapto del ánima. Y como «el ánima es el camino que lleva a la psique» (Hillman, 2000: 72) lo que refleja el mito del zombi es sencillamente que nuestra consciencia no es psicológica, que nuestra consciencia científica impide incluso la posibilidad de devenir seres psicológicos. Las experiencias imaginales en las que se dialoga con el ánima y con las demás personas arquetipales son la única vía para que nuestro yo pueda entrar en la realidad psicológica, que es metafórica y simbólica, pero esta vía es destruida por el literalismo (cf. Hillman, 1999: 304 ss.) de la ciencia, por la univocidad de significado de las ideas que tenemos acerca de las cosas que la ciencia impone totalitariamente a través de la ideología materialista y mecanicista por la que se encuentra arquetipalmente poseída¹⁰⁷. En la objetividad (exterioridad) de la consciencia científica no hay lugar para el reconocimiento de los múltiples sentidos de lo *inferior*, no hay tiempo para transitar subjetivamente la imperfección, la pasividad y la debilidad (la interioridad) ni verificar por lo tanto que surge de este tránsito. El repliegue psíquico y la lentitud que lo caracteriza es demonizado como depresivo e improductivo por nuestra consciencia hiperactiva y su maníaco ideal arquetípico de perfección, fuerza y grandeza estructuralmente impedido para escuchar lo «femenino inferior»: el alma, la

¹⁰⁶ «En lugar de reconducir los hechos a su origen mitológico y comprender que patologizar era en definitiva una conducta mítica —el retorno del alma al mito—, Freud intentó basar los mitos en la conducta real de familias biológicas reales, reduciendo finalmente lo mítico a lo patológico» (Hillman, 1999: 223-224). Para un análisis en profundidad, tanto histórico como psicológico, del reduccionismo al que ha sido sometido lo inconsciente en psiquiatría y psicología véase el ensayo *Sobre el lenguaje psicológico* (Hillman, 2000: 137-241). Una última ratificación de este precario diálogo freudiano con el ánima, esta vez no tan atravesado por las fantasías de inferioridad, puede encontrarse en su idea de lo femenino como el enigmático, misterioso y fascinante *continente negro*, lo cual no es más que otra forma de proyectar la *oscura imaginación*. No obstante, antes de dejar esta lectura —recordémoslo: traída a colación por la profesión del Dr. Mabuse— que ve en el psicoanálisis a uno de entre los muchos raptos del alma, hemos de subrayar que fue Freud el que abrió al siglo XX a la escucha de la fantasía y que el disciplinamiento de la imaginación no caracteriza solo a su linaje sino a todas las corrientes de psicología en mayor o menor medida: psicología analítica, humanista, Gestalt, transpersonal y, ¡que duda cabe!, cognitivo-conductual.

¹⁰⁷ El materialismo vendría a ser en este sentido la incapacidad de ver psicológicamente y su consecuente negación de la propia psique, y el mecanicismo la asignación unilateral y automática de significados literales.

imaginación. ¿Hace falta recordar la anulación del sentido del síntoma y el abuso de los psicofármacos en la psiquiatría, la masiva medica(liza)ción del órgano en sustitución del tratamiento de la enfermedad del paciente en la medicina, el persistente dogma de la selección de lo fuerte y lo adaptado en la biología, la hipertrofia *ad infinitum* como modelo en la economía, la incapacidad de introducir las emociones y la imaginación en la educación o la negación infantil del error y la debilidad en la política? Hemos lobotomizado lo imaginal al reducir la comprensión del sentido interior de las imágenes de la fantasía a la explicación «objetiva» (solo referida al exterior) de la relación formal de las funciones del sistema (nervioso). No somos seres psicológicos. Tan solo somos zombis.

7.7. Totalitarismo científico

Así como las ficciones fantásticas son las verdades de lo imaginal, las verdades de lo racional organizadas en ideologías son ficciones, fantasías monoteístas que reprimen las ideas que caen fuera del campo arquetípico que las domina (cf. Hillman, 1999: 309)¹⁰⁸. En el mito del zombi y sus antecedentes hipnóticos aparecen representadas y relacionadas en su entramado simbólico dos de estas ideologías monoteístas: el material-mecanicismo y el nacional-socialismo, la ciencia y el totalitarismo¹⁰⁹. Su símbolo neto es el científico nazi creador de zombis, como el que aparece en la ya mencionada *Revenge of the Zombies* o en la posterior *Creature with the Atom Brain* (Edward L. Cahn, 1955). Tal vez tenga algún sentido que estas *fantasías ideológicas* se presenten unidas.

Según Safranski, Hitler solo pudo advenir y romper todo un universo moral «porque desde mediados del siglo XIX había empezado un embrutecimiento sin parangón y una desolación del pensamiento sobre el hombre bajo el signo del biologismo y de la fe naturalista en la ciencia» (Safranski, 2000: 228). En cambio para Burleigh, como destaca repetidamente en su libro, «el nazismo invistió de autoridad religiosa las leyes naturales, así que es una ingenuidad culpar de la política inhumana de

¹⁰⁸ Para el monoteísmo (de la consciencia) cf. (Hillman, 1999: 99).

¹⁰⁹ Aunque aquí vamos a tratar solo con las particularidades del nazismo (fundamentalmente con el racismo) creemos que nuestro análisis puede extenderse sin demasiada dificultad al totalitarismo en su conjunto, como más tarde veremos.

la Alemania nazi a algo tan nebulosamente hegeliano como el “espíritu de la ciencia”, o incluso al carácter tecnocrático de la medicina moderna» (Burleigh, 2008: 382). Ante esta disyunción cabe preguntarse, ¿hasta donde llega la responsabilidad del pensamiento científico en lo que respecta al fenómeno del nazismo?

Por descontado, el nazismo fue un fenómeno religioso en muchos sentidos, una «religión política» (cf. Burleigh, 2008: 33 ss.) que divinizó ciertas «leyes naturales». Pero es que la propia lógica de la ciencia también diviniza sus principios en detrimento de otros, también santifica sus descubrimientos «objetivos» y sus «leyes naturales» negando totalitariamente la existencia de cualquier otro tipo de realidad, ya hemos visto de que modo y con qué resultados. La divinización de las ideas en el nazismo tan solo difiere de la divinización de las ideas en la ciencia en llevar el proceso hasta su aplicación más extrema, siniestra y lúgubre —y, estamos tentados de decir, más pura— al haber roto del todo el universo moral que lo contenía. El nazismo y la ciencia, como todas las ideologías, son fenómenos religiosos en la medida que están fascinados por sus propios dioses y demonios particulares (por las ideas arquetípicas que los poseen) que se encuentran ocultos tras la utilización de un nuevo vocabulario propio que se supone objetivo y transmisor de verdades *racionales*. Pero estas verdades solo están *razonadas* dentro de los límites de su propio campo arquetípico y no pueden ver sus diversos sentidos metafóricos y simbólicos, su sentido psicológico, que no es solo literal y unívoco.

La «religiosidad» del nazismo no es entonces un criterio de demarcación respecto de la ciencia. Al contrario, es su herencia intensificada. La pregunta que surge entonces es: ¿comparten la ciencia y el nazismo los mismos dioses y demonios, el mismo campo arquetípico? Tratemos de averiguarlo a través de unas pocas pero representativas declaraciones de algunos de sus principales protagonistas. En 1929, en una concentración del partido en Núremberg, Hitler dijo:

Lo más peligroso es que nos desvinculemos del proceso natural de selección (...) Esparta, el caso más claro de un Estado racial de la historia, aplicaba estas leyes raciales de un modo sistemático. Nosotros aplicamos exactamente lo contrario de una manera igual de sistemática. Como consecuencia de nuestro humanitarismo sentimental moderno, intentamos mantener a los débiles a expensas de lo sanos. (Cit. en Burleigh, 2008: 418)

Casi diez años después, en 1938, advertía a Himmler y Rosenberg:

El nacionalsocialismo es una concepción fría sumamente razonada de la realidad que se basa en el máximo conocimiento científico y en su expresión espiritual (...) El movimiento nacionalsocialista no es un movimiento de culto; es, por el contrario, una filosofía política y *völkisch* que surgió de consideraciones de carácter exclusivamente racista. (Cit. en Burleigh, 2008: 41)

Y en *Mi lucha* ya subrayaba:

(...) este planeta deambuló sin hombres durante millones de años a través del éter, y puede volver a la misma situación si los hombres olvidan que deben su existencia superior no a las ideas de algunos ideólogos dementes, sino al conocimiento y aplicación sin contemplaciones de férreas leyes naturales. (Cit. en Safranski, 2000: 236)

Según Goering «esta no es la II Guerra Mundial. Es la gran guerra racial. En definitiva, se trata del predominio alemán y ario o de que gobiernen el mundo los judíos; por eso es por lo que luchamos» (cit. en Burleigh, 2008: 611). Del mismo modo, Goebbels declaraba que «los judíos nos exterminarían si no nos defendiésemos de ellos. Es una lucha a vida o muerte entre la raza aria y el bacilo judío. Ningún otro Gobierno ni ningún otro régimen podría disponer de fuerza suficiente para dar una solución general a este asunto» (cit. en Burleigh, 2008: 685). Himmler, con su idea de «la tarea policial como una forma de epidemiología preventiva» (Burleigh, 2008: 410), dirá sobre el pueblo judío: «Teníamos el derecho moral, teníamos el deber hacia nuestro pueblo de destruir a ese pueblo que quería destruirnos (...) Hemos exterminado una bacteria porque no queremos vernos infectados por ella y morir por su causa. No estoy dispuesto a que ni siquiera aparezca un pequeño sector de sepsis o prenda. Dondequiera que pueda formarse, la cauterizaremos» (cit. en Burleigh, 2008: 701).

En este entramado ideológico hay una fantasía central: se proyectan los procesos de «salud» y «enfermedad» en los grupos humanos a través del concepto de «raza». De este modo las diferencias étnicas y culturales, ligadas «científicamente» a la idea de la herencia, se toman como continente genético, material y objetivo de la «salud» como lo unilateralmente bueno, superior y fuerte (la «raza» aria) y de la «enfermedad» como lo unívocamente malo, inferior y débil («raza» judía y cualquier otra que no fuera de

sangre «germánica», además de colectivos como los enfermos físicos y mentales, el homosexual o cualquier otro que represente la diferencia). La lógica arquetípica que domina este modo unilateral y proyectivo de ver el mundo del nazismo es la misma que rige la consciencia científica: la incapacidad de integrar lo *inferior* y lo *débil*, el impedimento estructural de diálogo con el alma, la carencia absoluta de psicología. El campo arquetípico de la locura nazi está dominado por el demonio materialista del conocimiento científico y su imposibilidad de ver el sentido metafórico y simbólico de sus propias ideas. En el centro de su delirio se encuentra el literalismo de la selección natural, la univocidad de significado de las «férreas leyes naturales». Todo ese discurso sobre la raza, la eugenesia, los bacilos y las bacterias es la cruda lógica del biologismo aplicada a los grupos humanos y no un mero «lustre científico» que le convenía al nazismo «para vincularse a la fuerza intelectual que se consideraba en ascenso en la época» (Burleigh, 2008: 41). El celo por la higiene racial o el característico lenguaje de la parasitología y de la patología médica «no eran simplemente una pose demagógica»¹¹⁰ (Burleigh, 2008: 124), ni siquiera una mentira; eran el reflejo de una fe profunda y sincera: la fe naturalista en la ciencia. Esta fe se caracteriza por la negación y represión de lo imaginario y su consecuente imposibilidad de ver las fantasías que atraviesan sus propios conceptos al considerarlos total(itaria)mente objetivos. Ante tal imposibilidad arquetipal de diálogo psicológico, lo inferior y lo débil del alma es irremediabilmente proyectado en el otro como portador de la diferencia, convirtiéndolo así en el *continente material* del símbolo de sus monstruos internos que el materialismo de esta consciencia requiere. La ciencia y el nazismo no pueden evitar encontrar su propia inferioridad psíquica en la exterioridad y tratar de destruirlas porque su consciencia está estructuralmente incapacitada para afrontarlas en la dimensión interior que les corresponde. Las diferencias entre ambos estriban solo en la virulencia y en el receptáculo de la proyección, el cual fue la mujer para la ciencia¹¹¹ y el judío para el nazismo. Pero tanto en un caso como en otro encontramos en su núcleo el rapto del alma, la pérdida de la fantasía, y con ello el cierre de la única vía que permite ver el mundo y las propias acciones e ideas psicológicamente. No es por ello ninguna

¹¹⁰ Burleigh se refiere aquí a las creencias de Hitler, pero consideramos que su juicio puede aplicarse sin ningún tipo de perjuicio a las ideas dominantes nazis de las que aquí hablamos. Resaltemos de paso que con esta afirmación Burleigh se contradice en cierta medida con respecto a las anteriores.

¹¹¹ Aunque aquí hemos tratado solo su relación con la mujer, ha habido (y hay) muchos *otros* en los que la ciencia ha proyectado lo inferior; los mismos *otros* que los del nazismo en verdad, como muestra la historia de la eugenesia, del darwinismo social o del determinismo biológico. Calificar *a posteriori* estos fenómenos como «pseudociencias» es totalmente artificioso.

casualidad que el título del prólogo del libro de Burleigh que hemos estado siguiendo sea «*Un rapto excepcional del alma*»: *nacionalsocialismo, religiones políticas y totalitarismo*, aflorando así en la obra de un historiador, de un modo enteramente inconsciente, el símbolo neto de este proceso. La relación en el nazismo con lo inconsciente estaba completamente anulada porque *la fantasía se había sacado totalmente fuera*, porque se había producido la entera objetivación y cosificación de lo imaginal, porque su psicología se había proyectado de modo absoluto en la materialidad exterior¹¹².

La lógica en la que se funda la deificación nazi de las leyes raciales es la misma que subyace a nuestra longeva divinización del materialismo científico: ambas soteriologías pretenden salvar el alma a través de la transformación de la materia al serles totalmente ajena la visión psicológica. El nazismo lo hizo del modo más brutal mediante la aniquilación en centros de exterminio y campos de concentración de millones de seres humanos reducidos a mera materia enferma. El proyecto de salvación de la ciencia es ahora más sutil pero igualmente mortal: cree ingenuamente que al final del camino del desarrollo tecnológico encontrará la redención de nuestras inferioridades y debilidades psicológicas. La consciencia científica no es ni puede ser consciente de que este programa redentor unilateralmente basado en la transformación de la materia implica todo lo contrario: la cosificación totalitaria del individuo a través del holocausto del alma.

7.8. Epílogo: el delirio del Dr. Mabuse

Creemos poder afirmar definitivamente la continuidad entre la literatura y cinematografía del lado oscuro del magnetismo animal y la hipnosis y el mito del zombi al haber encontrado a lo largo de nuestra exposición multitud de elementos que ambas esferas comparten: las equivalencias entre la técnica del hipnotizador y del zombificador, la alegoría política, la cosificación e instrumentalización de lo femenino a

¹¹² Aquí podemos ver el sentido de que antes dijéramos que nuestro análisis se puede extender al totalitarismo. Por poner tan solo un ejemplo de esta lógica absolutamente proyectiva: el advenimiento futuro de la redención de la sociedad a través de la «lucha exterior» (de igual si es de clases o contra cualquier «otro») en el comunismo. Por otra parte, aunque vendría a corroborar nuestra perspectiva, no podemos desarrollar aquí el tema de las estrategias de control de la interioridad y del exterminio de la imaginación en los totalitarismos. Nos conformaremos con recordar una de sus mejores representaciones literarias: la *policía del pensamiento* de la novela de Orwell 1984.

través de la mirada masculina, el peligro del cese de la reflexión ética sobre los fines de la ciencia o el símbolo del rapto del ánima. La importancia del rapto en todo este entramado es enorme, pues este es el elemento unificador que pone en relación a todos los demás al mostrar que detrás de fenómenos tan aparentemente dispares como el tratamiento dado a la histérica, el materialismo científico o la proyección racista de la propia debilidad en el nazismo se encuentra el hecho psicológico de la represión de la fantasía y la inferioridad psíquica por parte de nuestra consciencia científica.

Desde una perspectiva estructural, la única diferencia entre *White Zombie* y sus predecesoras es dar una pátina exótica al ajuar técnico del hipnotizador a través del vudú. Existe una razón histórica determinante para que se haya dado esta migración a tierras haitianas. Como antes mencionamos muy brevemente, en la década de los años treinta del siglo XX —fecha donde se encuadra la filmación de la película y el alumbramiento del mito del zombi— se produjo el descrédito y la práctica desaparición de la hipnosis médica por diversos motivos, entre los que se encuentra, irónicamente, la propia literatura y cinematografía basada en el miedo y la desconfianza hacia los poderes hipnóticos¹¹³. Ante la decadencia de la hipnosis y su correlativa mengua de «poder mítico» en su vertiente fantástica era necesario *para el alma* un nuevo contexto que acogiera el mitologema vivo que hablaba de *su propia pérdida*. Este contexto fue, a través del libro de Seabrook y de *White Zombie*, el «vudú», nuevo entorno adoptivo transitorio donde el alma pudo expresarse a sí misma mudando las imágenes relativas a su rapto y perpetuar así su diálogo simbólico con nosotros hasta nuestros días.

Acerca del significado psicológico del entramado simbólico de la segunda etapa del mito del zombi —y de sus antecedentes hipnóticos—, tan solo queremos subrayar que, pese a que pueda parecer que nuestras reflexiones nos han llevado demasiado lejos, todo nuestro análisis de la consciencia científica se encuentra plasmado en la estructura simbólica del mito, cuya síntesis es: La mirada científica (el hipnotizador/zombificador *frankensteiniano*, la consciencia) reprime y conserva en estado inconsciente la mirada interior (la sonámbula/zombi, el ánima raptada, la fantasía) resultando en la incapacidad del individuo de alcanzar la dimensión psicológica (el zombi). Como todo producto simbólico, el mito del zombi personifica inconscientemente el estado en el que se encuentran los diferentes elementos de la psique y las relaciones entre ellos.

¹¹³ Para un resumen de dichos motivos, y este en particular, cf. (González de Pablo, 2003: 230-243).

En lo que se refiere a la pregunta de la responsabilidad del pensamiento científico respecto al fenómeno del nazismo (y, por extensión, del totalitarismo), desde nuestra perspectiva este último no habría podido abrir la puerta de entrada a la historia sin el radical proceso de cosificación, instrumentalización y represión de la psique y la imaginación por parte de la consciencia científica. La proyección racista (o cualquier otra proyección totalitaria) es heredera directa de la proyección estructural del alma en la exterioridad que define a la mirada científica. Por ello afirmamos con Safranski que «Hitler, con su bio-política, con su “voluntad de crear un hombre nuevo”, es un engendro de la época “científica”» (Safranski, 2000: 238). Esta estrecha relación entre ciencia y nazismo debería de hacernos reflexionar sobre los peligros de nuestra consciencia actual y acerca de tomar en serio definitivamente la causalidad psicológica, ya que, como advierte Hillman, «si estamos dispuestos a aceptar controles internos sobre la imaginación, habremos sucumbido ya, en el alma, al mismo autoritarismo que quiere dominar al cuerpo político» (Hillman, 1999: 120). Esta visión viene simbólicamente avalada en nuestro mito por medio del científico nazi creador de zombis.

De entre todas las obras que aquí hemos abordado *Dr. Mabuse* es sin duda la que mejor y más explícitamente capta y diagnostica el desarrollo y el destino de la morbosidad de la consciencia científica. Con la última de sus escenas queremos finalizar nuestras reflexiones, aquella en donde Mabuse termina su recorrido científico-técnico siendo víctima de su propio delirio. Asistimos, como en *Frankenstein*, a la siniestra vivificación de la materia:



Esta es la pesadilla en la que deriva el yoico sueño prometeico¹¹⁴ de nuestra consciencia científica, el lógico devenir de su naturaleza enferma. La máquina monstruosa es el producto de la cosificación del alma, el resultado de proyectar totalmente la psique en la materia. El alma no desaparece pese a que se coloque en el exterior, sino que acaba regresando a la consciencia con todas sus inferioridades, debilidades y miedos del único modo en que ahora puede hacerlo: encarnada en la

¹¹⁴ «Yo! Mabuse! Un gigante — un titán que revuelve leyes y dioses como si fueran hojas marchitas!!». *Revuelve (jumble)* puede traducirse también por *confunde*.

tecnología, pues este es el lugar donde se encuentra. Estamos poseídos y alienados por el monstruo tecnológico porque *la tecnología se ha convertido en la psicología materialista y delirante de la consciencia científica*. Pensábamos que con el teléfono mejorarían nuestros problemas de comunicación con el otro y con el ordenador los de nuestra organización interna; que con la televisión llenaríamos las lagunas de información y diversión, y con internet las del conocimiento; creíamos que con la cirugía y la genética se suplirían las dificultades de nuestra relación con el cuerpo, con los psicofármacos las de nuestra relación con el alma, y con la ingeniería y la investigación energética las de nuestra relación con el planeta. Ahora sabemos, o deberíamos de saber, que estos instrumentos no facilitan en absoluto la tarea para la que supuestamente fueron creados y culpabilizamos de los problemas que acarrearán al uso humano que se hace de ellos. Pero la cuestión reside precisamente en que el problema no es solo ético, sino fundamentalmente psicológico. Por ello, pese a que racionalmente ya no pensemos o creamos ninguno de esos delirios, seguimos *realizándolos* todos los días mediante nuestra conducta y nuestra política al invertir ingentes cantidades de tiempo y energía en el consumo y la construcción de los objetos de la tecno(psico)logía. Somos incapaces de evitar que toda nuestra energía anímica fluya irrefrenable hacia ellos, pues este fluir es la búsqueda inconsciente del alma raptada. Pero nuestra relación con el cuerpo, con el otro, con el planeta y con nosotros mismos no variará lo más mínimo si no restablecemos el diálogo con las imágenes del alma a través de la fantasía y rompemos la estructura de la consciencia científica y su encierro de lo imaginal en la materia.

Capítulo 8. GENEALOGÍA HIPNÓTICA DEL MITO DEL ZOMBI: ESTRUCTURA ARQUETÍPICA

Carcavilla, L. (2012), “Genealogía hipnótica del mito del zombi: estructura arquetípica”, *Revista Internacional de Humanidades Médicas*. Volumen 1, Número 1, pp. 83-105.

Puede consultarse en: <http://ijwes.cgpublisher.com/product/pub.228/prod.9>

RESUMEN: Este es el tercero de una serie de artículos en los que se pretende estudiar la historia y la significación psicológica del nacimiento del «mito del zombi» mediante el análisis de sus elementos alegóricos y simbólicos. Aquí indagaremos en la estructura arquetípica de *White Zombie* —la primera película de zombis de la historia— y en la de su genealogía hipnótica —seleccionando las películas *Das Kabinett des Dr. Caligari*, *Dr. Mabuse, der Spieler* y *Svengali*— bajo el foco propio de la psicología analítica y con el objetivo de desentrañar su significado psicológico inconsciente. La metodología que vamos a utilizar para ello va a ser el análisis histórico-comparativo entre los elementos simbólicos y el mitologema nuclear que *White Zombie* y su genealogía comparten y ciertos elementos simbólicos estructurales que aparecen en tradiciones culturales íntimamente relacionados con lo inconsciente como la alquimia o las iniciaciones chamánicas.

PALABRAS CLAVE: Psicología analítica y cine; Zombi; Arquetipo; Sonámbulo; Magnetismo animal e hipnosis; Símbolo; Mito; *White Zombie*.

HIPNOTIC GENEALOGY OF THE ZOMBIE MYTH: ARCHETYPAL STRUCTURE

ABSTRACT: This is the third of a series of articles that aims to study the history and psychological significance of the birth of the «myth of the zombie» through the analysis of its allegorical and symbolic elements. Here, we will research into the archetypal structure of *White Zombie* —the first zombie movie in history— and its hypnotic genealogy —selecting the films *Das Kabinett des Dr. Caligari*, *Dr. Mabuse, der Spieler* and *Svengali*— from an analytical psychology perspective in order to get the bottom of its unconscious psychological meaning. The methodology that we use for it is going to be the comparative-historical analysis between the symbolic elements and the nuclear mythologem of *White Zombie* and his genealogy and certain structural elements which appear in cultural traditions closely related to the unconscious as alchemy or shamanic initiations.

KEY WORDS: Analytical psychology and cinematography; Zombie; Archetype; Somnambulist; Animal magnetism and hypnosis; Symbol; Myth; *White Zombie*.

8.1. Introducción: antecedentes del mito

La genealogía del zombi se remonta al sonámbulo esclavo de un magnetizador-hipnotizador criminal y al autómatas, figuras centrales de una tradición literaria y cinematográfica crítica con la apropiación instrumental de la naturaleza en la que se incluye el cuerpo humano como mera materia, y sus efectos: la mecanización y automatización de la psique, la pérdida de la voluntad y del alma. A esta constelación de obras —que denominamos «el lado oscuro del magnetismo y la hipnosis»¹¹⁵— pertenecen textos como *El magnetizador* (*Der Magnetiseur*, E.T.A. Hoffman, 1813) o *Trilby* (George Du Maurier, 1894) y películas como *El gabinete del doctor Caligari* (*Das Kabinett des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1919), *El doctor Mabuse* (*Dr. Mabuse, der Spieler-Ein Bild der Zeit*, Fritz Lang, 1922) o *Svengali* (Archie Mayo, 1931) (fiel adaptación de *Trilby*). La caída en descrédito de la hipnosis médica en los años treinta del siglo pasado hizo que el potencial metafórico de la hipnosis en el campo de lo fantástico y su poder terrorífico disminuyeran. Esta fue la causa fundamental que produjo la necesidad inconsciente de encontrar un nuevo contexto literario-cinematográfico en el que poder proyectar el antiquísimo psicologema —la pérdida del alma— que aparecía en la esfera del lado oscuro del magnetismo y la hipnosis, provocando sin solución de continuidad la migración del magnetizador-hipnotizador a tierras haitianas —su conversión a zombificador— y la zombificación definitiva del sonámbulo. Mediante esta transformación el mito del zombi recogió desde su misma génesis —el libro *The Magic Island* (William B. Seabrook, 1929)— diversos motivos simbólicos y varios de los elementos críticos de sus antepasados. A su vez, metaforizó desde su nacimiento —la película *White zombie* (Victor Hugo Halperin, 1932)— los peligros y los efectos psíquicos desastrosos de la cosmovisión material-mecanicista aplicada por la ciencia y por el poder político, así como la instrumentalización y cosificación de lo femenino en la sociedad patriarcal. Y es que todos los textos y

¹¹⁵ Este título lo extraemos de (Montiel, 2003a).

películas del lado oscuro del magnetismo y la hipnosis y la primera película de zombis de la historia —*White Zombie*, así como muchas de las obras cinematográficas que seguirán la estela del zombi— comparten una misma estructura fundamental: un personaje masculino, el héroe, intenta recuperar a un personaje femenino raptado por el hipnotizador-zombificador perverso en virtud de sus poderes instrumentales. La pérdida-rapto del alma —mitologema central en los inicios del mito del zombi— no aparece de este modo exclusivamente simbolizada en estas obras por medio del sonámbulo-zombi esclavizado, sino que también aparece representada dramáticamente a través del rapto de una figura femenina arquetípica muy conocida en la psicología analítica: el ánima. Rastrear el trasfondo arquetípico inconsciente de esta trama es nuestro objetivo en el presente estudio. El análisis del universo de estructuras colectivas desde el que supuestamente se (re)construye el zombi simbólico y sus motivos asociados —nuestra hipótesis— es el medio que nos puede permitir denominarlo verdaderamente como «mito» y comprobar que «los modelos transmitidos desde el pasado más remoto no desaparecen; no pierden su poder de reactualización» (Eliade, 2000: 602).

Para ello vamos a operar a través de la metodología histórico-comparativa propia de la psicología analítica y a utilizar materiales ofrecidos por la historia de las religiones eliadiana. El careo va a ser doble: por un lado confrontaremos *El gabinete del doctor Caligari*, *El doctor Mabuse*¹¹⁶ y *Svengali* —las principales obras cinematográficas de la genealogía hipnótica— con *White Zombie*; por el otro, compararemos los diversos elementos coincidentes y la estructura común que obtengamos de la confrontación de todas estas obras con los motivos simbólicos y la estructura mítica de dos antiguas tradiciones iniciáticas: el chamanismo y la alquimia, pues creemos que en todas estas películas se repite inconscientemente la estructura simbólica de los procesos iniciáticos. «El fundamento y conveniencia de ello estriban en que el conocimiento y la valoración correctos de un problema de la psicología contemporánea sólo son posibles si encontramos un punto fuera de nuestro tiempo desde el cual podamos contemplar ese problema. Ese tiempo sólo puede ser una época del pasado que se haya ocupado de la misma problemática, aunque desde otros presupuestos y de otra manera» (Jung, 2006: 161), lo que nos brinda la oportunidad de

¹¹⁶ Utilizamos la edición inglesa para video a cargo de David Shepard producida en el 2001 por la *Film Preservation Associates, Inc.* De igual modo, hacemos uso de la versión restaurada del *Gabinete del doctor Caligari* en 1996 por la misma compañía.

salir del infantil narcisismo histórico y del ingenuo provincianismo psicológico, filosófico y antropológico (cf. Eliade, 2003: 9) en el que todavía nos encontramos. La forma en la que el chamán, el alquimista y el artista interpretan su experiencia interna puede ser muy diferente, pero el proceso psíquico en el que se basa esta experiencia interna se fundamenta en la misma lógica inconsciente. Mediante este conjunto de confrontaciones, y con las herramientas conceptuales de la psicología analítica —fundamentalmente leyendo los diferentes personajes comunes de las películas a través de los arquetipos de individuación—, trataremos de penetrar en el sentido psicológico inconsciente de esta constelación de obras cinematográficas.

Las figuras míticas, al menos desde esta perspectiva psicológica, son productos simbólicos colectivos trascendentes para el complejo yoico, fragmentos psíquicos (cf. Jung, 2002a: 265) transbiográficos relativamente autónomos —que lo serán en mayor grado en la medida en que el *yo* no los atienda e integre en la consciencia— cuya estructura es considerablemente inalterable pero que, a su vez, se manifiestan históricamente con unas características determinadas y con una forma concreta. Son el producto de los arquetipos —las «formas típicas de la aprehensión» (Jung, 2004: 138) que estructuran lo inconsciente colectivo— y esa capacidad de figurabilidad o personificación (cf. Hillman, 1999: 53 ss.), históricamente determinada o «devenida», que lo inconsciente despliega al exteriorizar sus contenidos. En este sentido, los arquetipos son «elementos inalterables de lo inconsciente, pero [a su vez] cambian constantemente de forma» (Jung, 2002a: 167). Al ser una de esas figuras simbólicas, el zombi y el mito en el que se inserta pueden ser de inestimable ayuda en el proceso de diferenciación de la realidad psíquica —de psiquificación— que juega tanto con la actualización de sus contenidos como con lo «eternamente» inmutable.

Hasta 1933, por así decirlo, sólo se encontraba enfermos mentales que estuviesen en posesión de fragmentos mitológicos vivientes. Después de esa fecha, el mundo de los héroes y los monstruos se expandió como un fuego devastador por naciones enteras, con lo que quedó demostrado que el mito y su mundo peculiar aun en los siglos de la razón y de las luces nada había perdido de su vitalidad. (Jung, 1976: 47-48)

Precisamente en esa esfera mítica de héroes y monstruos y justo un instante antes de esa fecha —en 1932, con *White Zombie*— nacía el zombi simbólico, una

proyección-creación de los procesos inconscientes propios de la función fantástica de la psique en cuyo fondo se encuentran los arquetipos, esas «condiciones formales y apriorísticas, basadas en instintos, de la apercepción (...) [que no son] representaciones heredadas, sino posibilidades heredadas de representaciones» (Jung, 2002a: 65). No podemos dejar de insistir en este punto dado que, pese a las numerosas aclaraciones explícitas que se pueden encontrar al respecto en la obra de Jung, el conocimiento de los arquetipos sigue siendo entendido en ciertos sectores del mundo psicoanalítico como un diccionario o vademécum de signos oníricos en flagrante contradicción con su (in)definición: «un arquetipo no proyectado, en estado de reposo, (...) es una figura formalmente indefinible, pero con posibilidad de aparecer con formas definidas gracias a la proyección» (Jung, 2002a: 69). En suma, los arquetipos son conceptos empíricos que no pretenden más que dar nombre a una serie de experiencias y fenómenos psíquicos cuya naturaleza «viva», compleja y «figurativa» ha de ser respetada si se quiere tener la posibilidad de atenderlos e integrar sus contenidos en la consciencia. Como si fueran seres vivos, «no hay que querer indagar en la anatomía de su cadáver» (Jung, 2002a: 169) —resulta más importante su experiencia que su comprensión—, pues si esto ocurre el proceso de individuación¹¹⁷ queda desvinculado de la dimensión moral a la que pertenece, volviéndose un mero artificio intelectual. Lo que se integra de este modo no es entonces el arquetipo, que siempre ha sido y será un «ser vivo psíquico autónomo» (¡lo inconsciente no puede liquidarse!), sino sus contenidos y efectos, que al «realizarlos» —al hacerlos conscientes— se convierten en funciones activas de la propia consciencia (cf. Jung, 1976: 33; Jung, 2007: 244 ss.). Si no se tiene en cuenta esta diferenciación del plano al que pertenece cada elemento se corre el grave peligro de la inflación, consecuencia de que el *yo* sea asimilado por el arquetipo o de que el arquetipo asimile al *yo* (Jung, 1976: 37 ss.).

8.2. La sombra, la escalera y el buitre

En 1919 la publicidad de la película de Wiene clamaba «Usted debe transformarse en Caligari» (Kracauer, 1985: 72), advirtiendo del peligro de un poder

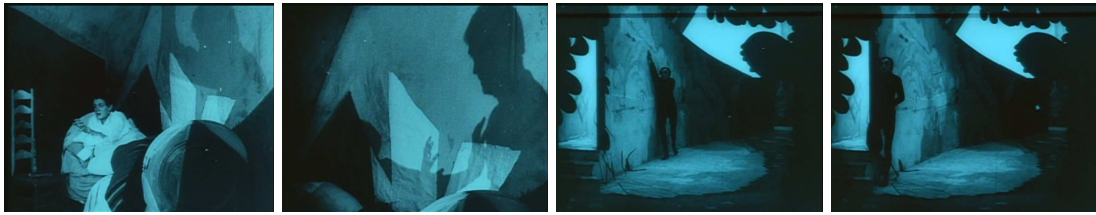
¹¹⁷ Cf. (Jung, 1971b: 259-261), donde ya es definido como «un *proceso de diferenciación* que tiene por objeto el desarrollo de la personalidad individual»; también se puede consultar el texto «Consciencia, inconsciente e individuación» en (Jung, 2002a).

que, al igual que el delirio de Caligari, proviene del mundo interno. Tres años más tarde Lang nos muestra a través del *Retrato de una época —Primera Parte: El jugador—* y de *Un drama de gente de nuestra época —Segunda Parte: Infierno—* como ese imperativo se ha expandido y está adquiriendo consistencia en cada individuo. Lang comentó que Mabuse se encuentra «en todas partes, pero en ninguna reconocible» (cit. en Kracauer, 1985: 83). El arte del disfraz le permite aplicar su poder coercitivo e infernal en multitud de escenarios diferentes, pero es que además, en virtud de su poder hipnótico, Mabuse se halla en toda *alma* que, más o menos inconscientemente, es su secuaz o su sonámbula. El imperativo, como subrayan los subtítulos de ambas partes, cristaliza: «Usted es Mabuse». Este «efecto Mabuse» coincide punto por punto con lo que Jung plantea acerca del arquetipo de la sombra en su relación con lo político-social:

En rigor sigue siendo hoy prácticamente inconsciente que cada individuo es un ladrillo en la estructura de los organismos geopolíticos y que en consecuencia participa causalmente en sus conflictos. Por una parte sabe que es un ser individual más o menos carente de importancia que se considera víctima de poderes incontrolables, pero por otra tiene en sí una peligrosa sombra y un adversario que está implicado, como ayudante invisible, en las siniestras maquinaciones del monstruo político. (Jung, 2001: 283-284)

De los denominados arquetipos de individuación, la sombra es el «más fácilmente accesible a la experiencia (...) cuya índole puede inferirse en gran medida de los contenidos de lo inconsciente personal» (Jung, 1976: 22). Hacerla consciente supone un problema ético ya que implica reconocer los aspectos oscuros y reprimidos de la propia personalidad. Pasa a dominar la consciencia en los momentos de mínima adaptación por su naturaleza emocional autónoma y aparece proyectada en el otro, dando la impresión de que esa emoción que es propia surge del entorno. Por ello anula e imposibilita el juicio moral.

La sombra aparece representada simbólicamente por Caligari, Mabuse, Svengali y Legendre —los malvados hipnotizadores de las obras (Legendre, el zombificador de *White Zombie*, también utiliza ciertos poderes hipnóticos para controlar a sus zombis)—; pero no solo por ellos, sino también a través de sus instrumentos. En *Caligari* aparece en la figura de Cesare;



en *Mabuse* en la de sus diversos secuaces; en *Svengali* en su ayudante Gecko; y en *White Zombie* en Beaumont. El «Malo» nunca está solo, sino que siempre suele tener algún ayudante para realizar sus tropelías. Esta autorrepresentación del alma de sus propios fragmentos, que ni mucho menos se repite solo en nuestro mito, corresponde a la dimensión individual y colectiva de la sombra o, dicho de otro modo, a su faceta de complejo y de arquetipo (cf. Jung, 1976: 24), respectivamente. Los secuaces —la dimensión más cercana a lo individual— no son la encarnación del mal; siempre tienen algún gesto de bondad, dudan, son más ambivalentes, más humanos: Cesare no asesina finalmente a Jane; Carozza no delata a Mabuse; Gecko habla angustiado y atribulado con Little Billie; Beaumont se arrepiente de sus actos hasta el punto de matar a Legendre. La sombra arquetípica en cambio ni se arrepiente ni duda de sus actos bajo ningún concepto en ningún momento. Solo la muerte puede detenerla. Nuestros hipnozombificadores son los reyes del Hades, señores de los muertos (los sonámbulos-zombis) en un espacio infernal desde el que ascienden a la superficie para luego volver a descender, siempre a través de escaleras.



Caligari, Mabuse, Svengali y Legendre. [Seguiremos siempre este orden cronológico.]

Creemos que son las mismas que bajó Orfeo en busca de un alma, la de Eurídice; las mismas que descienden los héroes de estos relatos míticos en busca de su ánima desaparecida.



Ánima que, claro, también las ha transitado.



Da igual si las escaleras son exactamente las mismas (*Caligari* y *White Zombie*, aunque Legendre desciende unas diferentes a las del héroe y el ánima), distintas (*Mabuse*, en donde el ánima además las asciende con la sombra en vez de descenderlas) o incluso si el motivo solo aparece asociado a la figura de la sombra (*Svengali*); el simbolismo de la escalera no queda modificado ni mitigado por ello. «La escalera representa el «tránsito del alma» (*transitus animae*)» (Jung, 2002b: 391).

«Iniciación» significa, ya se sabe, muerte y resurrección del neófito, o, en otros contextos, descenso a los infiernos seguido de ascensión al cielo. La muerte —de iniciación o no— es la ruptura de nivel por excelencia. Por esto se simboliza mediante una escala, y muchas veces los ritos funerarios utilizan escalas o escaleras. (Eliade, 1999: 52)

Como muestra Eliade en su texto, este motivo simbólico surge espontánea e inconscientemente en la obra de algunos artistas como símbolo de la ruptura de nivel ontológico, del paso de un modo de ser a otro. Ello no quiere decir que esta sea una imagen heredada, sino una posibilidad heredada de representación cuya concretización práctica resulta altamente frecuente dado el potencial simbólico-plástico —su *arquetipicidad*, podríamos decir— que le es propio y la universalidad de su presencia.

Nos encontramos ante un motivo que podría apuntar al simbolismo de la primera etapa del proceso iniciático arquetípico: el descenso a los infiernos del héroe, la catábasis del chamán, la *nekyia* mítica de Orfeo y Perséfone en la que se fundamentan los antiguos misterios iniciáticos órficos y eleusinos. Pero un único motivo no confirma nada. Tan solo la convergencia de varios de ellos y, lo que es más importante, de la estructura articulada de los mismos, puede avalar esta hipótesis. Por ello no importa demasiado que un motivo concreto sea utilizado consciente (alegóricamente) o inconscientemente (simbólicamente) por el artista —que, subrayémoslo, de cualquier modo suele pasar desapercibido para el público—. Lo que importa verdaderamente es si el sentido psicológico que subyace y estructura el conjunto es realmente inconsciente

para él y, en la medida que se pueda relacionar con alguna estructura mítica colectiva, arquetípico.

La alquimia es desde una perspectiva psicológica «una empresa individual a la que alguien se entrega completamente para alcanzar el fin transcendental de la producción de la *unidad* (...) una obra de reconciliación de opuestos aparentemente incompatibles» (Jung, 2002b: 529). Parte y supone un conflicto moral y se realiza a través de la *imaginatio* —de la formación de imágenes—. No fue una mera proto-química; fue también «la psicología profunda de una época anterior (...) un sistema descriptivo de la psique imaginal» (Hillman, 1999: 205). Este «sueño demiúrgico del *homo faber* [que] persigue la transformación de lo denso en sutil» (Galán, 2002: XXIII) permitió a Jung comprobar los paralelismos que existen entre las proyecciones del alquimista en la materia y los materiales simbólicos producidos en el proceso de individuación.

En el *opus* se distinguían cuatro fases, más tarde reducidas a tres. «La *nigredo* es el estado inicial» (Jung, 2005: 157) y se corresponde con «las dificultades y las tristezas propias del comienzo de la obra» (Jung, 2005: 183). De este modo, lo que la *nigredo* (o *putrefactio*, es decir, la muerte) simboliza es el comienzo de la iniciación, el viaje al Hades; psicológicamente: la confrontación con la sombra, «ese miedo y esa resistencia que todo hombre natural experimenta frente a un descenso demasiado profundo en sí mismo» (Jung, 2005: 219). La *nigredo* también era denominada *melancholia*, *afflictio animae* o «cuervo negro» (Jung, 2002b: 499), sinónimo en la literatura alquímica del águila y del buitre (Jung, 2005: 119, nota a pie 155).



Los dos primeros fotogramas pertenecen a *Svengali*; los dos últimos a *White Zombie*. En ambas películas la sombra colectiva —*Svengali* y *Legendre* respectivamente— se identifica fuertemente al buitre negro. En *Svengali* incluso es *la sombra de la sombra* (segundo fotograma). En *Caligari* y *Mabuse* este motivo no aparece, pero sí algo que se podría asociar a él y que, de hecho, queda asociado a través de *White Zombie*: el gesto de la garra¹¹⁸ (también realizado por *Legendre*, último fotograma de la anterior serie),

¹¹⁸ Tras la pista de este gesto nos sitúa (González Requena, 2006: 13, 34).

muy profusamente utilizado en *Mabuse*; siempre la izquierda, la siniestra (*sinister*: cf. Jung, 2006: 200).



¿Estaban pensando en la *nigredo* los realizadores de estas obras? ¿Tenían acaso conocimientos de simbolismo alquímico? Mayer algo sabía, pues su guión de *El jorobado y la bailarina* (*Der Bucklige und die Tänzerin*, F. W. Murnau, 1920) «contiene algunos elementos fantásticos relacionados con la alquimia» (Berriatua, 2009: 27). Es posible que Lang también conociera algo; parece mucho menos probable en el caso de los directores y guionistas de *Svengali* y *White zombie*. De cualquier modo, no existe indicio alguno de un posible uso intencionado-alegórico de elementos simbólicos alquímicos —la escalera también aparece en el universo del *opus* (cf. Jung, 2005: 50 ss.)—. Pero no caigamos en la ingenuidad. Para el adepto medieval el cuervo-buitre era ya una *allegoria diaboli* (Jung, 2002b: 499). Para nosotros el buitre no es más que una vulgar y fácil alegoría de «lo carroñero», en perfecta consonancia con el carácter de las figuras a las que re-presenta. No obstante, volvemos a encontrar otro antiguo motivo simbólico que apunta hacia la estructura mítica (psíquico-arquetípica) iniciática de estas obras. Más exactamente: que apunta hacia los fenómenos preliminares que se manifiestan antes de alcanzar el primer grado de la *coniunctio* (cf. Jung, 2002b: 476 ss.).

8.3. Muerte del alma y enfermedad del yo

La *nigredo* también es denominada *mortificatio* y *solutio*, lo que viene a significar «un estado de disolución o descomposición que precede a la síntesis» (Jung, 2002b: 486), una disociación de la personalidad en sus diferentes elementos psíquicos. Este proceso es formulado en la alquimia como la liberación del alma de la prisión corporal, lo cual produce la muerte del alma (cf. Jung, 2002b: 500) (¡su pérdida!).



Y la atracción de «la oscuridad del espíritu ctónico, de lo inconsciente» (Jung, 2002b: 499) (¡su rapto!).



Esta bajada del alma a los infiernos —la muerte simbólica— da comienzo y va acompañada del sufrimiento y la enfermedad, esas «horribles tinieblas de la mente» de las que habla *Aurora consurgens*» (Jung, 2005: 183) que aparecen durante la *nigredo*. Efectivamente, todos los «héroes» —el yo— de nuestros relatos caen enfermos (*melancholia*, *afflictio animae*) mientras buscan su ánima perdida.



Franzis se halla desde el comienzo de la narración (desde el momento en el que pasa por delante suyo su ánima cual fantasma, sin siquiera mirarle), aunque no lo sepamos hasta el final, en un manicomio¹¹⁹; el fiscal Wenk es hipnotizado por Mabuse en varias

¹¹⁹ Debemos detenernos aquí a analizar la controversia que existe acerca del origen y significado de la locura de Franzis, punto crucial a la hora de analizar tanto la película como nuestro mito. Kracauer fue el que inició esta problemática con su conocida crítica al prólogo y epílogo de *Caligari*: «El cuento original era una suma de horrores; la versión de Wiene los transforma en una quimera urdida y narrada por el trastornado Francis (...) De tal manera, un film revolucionario se transformó en conformista» (Kracauer, 1985: 67-68). Esta posición ha sido puesta ya bajo sospecha en numerosos trabajos (cf. González Requena, 2006: 7-8), incluso desde una dimensión puramente «histórico-fáctica»: «Erwin Leiser contradice a Kracauer al afirmar que el prólogo y el epílogo existían ya en el primer manuscrito del guión» (Sáez Elegido, 1991: 169). De un modo u otro, consideramos que Kracauer le otorga excesivo peso a la cuestión del «sentido original y verdadero» de *Caligari*. Sin negar la legitimidad de su planteamiento, el hecho indudable es que la película, en su forma final, está constituido por una apertura y un cierre que modifica su sentido, por lo que hay que ceñirse a él y no desdenarlo como una falsa adenda, aún en el caso de que fuera un añadido de Wiene. Estimamos que su «hipótesis de la motivación comercial» está fuertemente mediatizada por su —por otra parte justificada— indignación ante las ingenuas explicaciones de los críticos contemporáneos de la película, aquellos «filisteos» reduccionistas que entendían el uso de gestos y decorados expresionistas como el mero intento de reflejar las creaciones de una mente enferma (Kracauer, 1985: 71). Kracauer se deja infectar por esta interpretación infantil del público inocente que le lleva a obviar los múltiples sentidos de la enfermedad y la locura. El resultado de esta persuasión es una interpretación demasiado literal y concreta del espacio psiquiátrico. Desde nuestra

ocasiones, dando signos de un profundo malestar; Billee no enferma en la película, pero sí, y muy gravemente, en la novela, precisamente en el momento en el que Trilby desaparece; Neil, en plena búsqueda de Madeleine, antes de llegar a los dominios de Legendre, cae en un inoportuno estado mórbido.

El peligro de quedar *sumergido* en la «enfermedad» queda simbolizado en todos los casos, salvo en *Svengali*, por la amenazante posibilidad de hundirse en las aguas.



Franzis persigue a Caligari por intrincados senderos barrancosos en cuyo fondo circula un río señalado por un puente (justamente donde Cesare se precipitó y murió); el fiscal Wenk es abandonado a su suerte, sin conocimiento —inconsciente—, en una barca¹²⁰ a la deriva tras haber sido adormecido por los secuaces de Mabuse; Neil está a punto de caer en un foso por cuyo fondo corre el agua al llegar aturdido al castillo de Legendre, así como casi se despeña por un acantilado que da al mar en la última escena cuando es atacado por los zombis. El agua es un conocido y recurrente símbolo típico —que no por ello deja de ser espontáneo— de lo inconsciente (Jung, 2002a: 165; Jung, 2002b: 268), así como fuentes, lagos y ríos se encuentran asociados estrechamente con la catábasis y el infierno (cf. Jung, 1962: 369-370) —por ejemplo, los cinco ríos que cruzan el Hades griego—. Todas estas amenazas acuáticas simbolizan los peligros de ser «sepultado por lo inconsciente». Pero es que este tipo de «enfermedad» supone en verdad el germen de la «curación», pues lo que aquella implica y esta requiere es

perspectiva, que tiene todas las ventajas del distanciamiento histórico, es precisamente el prólogo y el epílogo de *Caligari* el elemento que proporciona a la obra su verdadero potencial revolucionario, al menos desde la lectura del significado inconsciente. *Caligari* es un sueño dentro de un sueño —de una pesadilla— donde la locura de Franzis no pervierte ni invierte el sentido de la película, sino todo lo contrario: simbolizan y denuncian —si se quiere, inconscientemente— el estado de psicosis latente que se estaba cociendo en la psique occidental y que más tarde se materializaría en la realidad externa con la llegada al poder de siniestros personajes. En este sentido, la fantasía del héroe enfermo, loco —el grueso de la obra—, apunta hacia la posibilidad y la necesidad de confrontar personalmente esa realidad mórbida que estaba emergiendo del mundo interno (Caligari) que por desgracia se saldó finalmente con el asalto brutal al mundo externo. Que sea la visión de un loco el medio para alertar de los peligros de una época enferma no le resta valor, ni siquiera un ápice de integridad, a la denuncia revolucionaria de la película, sino que, al contrario, enfatiza su crudeza.

¹²⁰ «Es típico del mito solar que el héroe, una vez unido a la mujer tan difícil de lograr, sea confinado a las aguas en un tonel u otro recipiente similar» (cesto, cajón, barca, etc.) (Jung, 1962: 225). Antes de que el fiscal Wenk sea confinado a las aguas la Condesa Told ha accedido a ayudarlo en su investigación proporcionándole las contraseñas de locales de juego clandestinos. Para profundizar en las relaciones simbólicas entre el agua, lo materno y el renacimiento en el contexto del mito del héroe: cf. (Jung, 1962) segunda parte, específicamente pp. 230-231, 328-334.

precisamente la necesaria inmersión en lo inconsciente, en el mundo psíquico imaginal (cf. Hillman, 1999: 143 ss.).

Donde más claramente se puede observar el papel que juega la morbilidad en el comienzo del proceso iniciático es en su modelo histórico —en la manifestación más antigua que conocemos del mismo—. El hechicero y el jefe de la tribu son las primeras «personas» que empiezan a diferenciarse de la psique colectiva (Jung, 2007: 170). En el caso del chamán, su «singularización» (cf. Eliade, 1996: 43) se debe en muy buena medida a que probablemente fue él el primero que, *en el inicio*, sufrió espontáneamente la experiencia del proceso iniciático, muchas veces en forma de enfermedad, ritualizándose más tarde y usándose como modelo en otros ritos de paso. «El chamán no es sólo un enfermo: es, ante todas las cosas, un enfermo que ha conseguido curar, y que se ha curado a sí mismo», dando pruebas de «una constitución nerviosa superior a la normal» (Eliade, 1996: 40-41). Por cierto, estructura que es (re)descubierta por el psicoanálisis y practicada en su formación y en la de otras muchas corrientes de psicología hoy en día: «enfermedad» + instrucción teórica + «psicoanálisis didáctico». Y es que

las enfermedades, los sueños y los éxtasis constituyen por sí mismos una iniciación (...) nada nos importa cuál sea la “enfermedad-vocación” (...) porque los sufrimientos que provoca corresponden a las torturas iniciáticas; el aislamiento psíquico de un “enfermo escogido” es el paralelo del aislamiento y de la soledad rituales de la ceremonias iniciáticas, la inminencia de la muerte conocida por el enfermo (agonía, inconsciencia, etc.) evoca la muerte simbólica adoptada en todas las ceremonias de iniciación. (Eliade, 1996: 45)

La disolución de la personalidad y la pérdida del equilibrio psíquico son, en definitiva, prácticamente ineludibles para alcanzar una nueva orientación de la consciencia y expandir los límites de la misma. O, dicho míticamente, «el rapto del alma inocente por parte de Hades es una necesidad fundamental para el cambio psíquico» (Hillman, 1999: 404).

Como no podría ser de otro modo, uno de los tres grandes temas de la iniciación chamánica es, junto con el descuartizamiento del cuerpo del candidato y la ascensión al

Cielo, el descenso a los Infiernos (Eliade, 1996: 45-46), *nekyia* donde el *alma* del futuro chamán es torturada por los *demonios iniciáticos*¹²¹.



A través de las imágenes vemos que —como en la alquimia, en el chamanismo y en las iniciaciones heroicas de los mitos (cf. Eliade, 1975: 103 ss.)— en todas nuestras películas aparece el motivo del viaje del alma al Hades, produciéndose el raptocuentro de esta por-con los demonios iniciáticos, con «la oscuridad del espíritu ctónico», con la sombra inconsciente. En el mito, es en virtud de esta experiencia como el chamán, el alquimista y el héroe consiguen «hacerse revelar los misterios» (Eliade, 1975: 108) y acceder al conocimiento secreto. La enfermedad, el sufrimiento y la tortura son «expresión de la muerte iniciática» y su objeto «la transmutación espiritual de la víctima» (Eliade, 2005: 239). Por ello la función principal del chamán será, una vez pasado este proceso, la de psicopompo, «médico y guerrero: pronuncia el diagnóstico; busca el alma fugitiva del enfermo, la captura y la devuelve al cuerpo que acaba de abandonar. Es siempre el que lleva el alma del muerto a los Infiernos» (Eliade, 1996: 154) pues conoce, por haberlo transitado, el camino. El chamán cura el *alma* porque ha superado la enfermedad, enfermedad cuyas principales causas son en el mundo arcaico precisamente la pérdida del alma que el propio chamán ha sufrido y que por ello mismo comprende experiencialmente;



y la «posesión por malos espíritus» (Eliade, 1996: 180 ss.; Jung, 2004: 307 ss.), espíritus que son en verdad los mismos demonios que han iniciado a este —a veces nombrados en el mito chamánico como las almas de los chamanes muertos o incluso como «los malos espíritus de las enfermedades y la muerte» (Eliade, 1996: 46, 48)—.

¹²¹ Se pueden encontrar múltiples ejemplos en la anterior obra de Eliade a partir de la página 47 a lo largo de toda la obra.



Esta muerte del alma y consecuente enfermedad del *yo* escenificada en nuestra constelación de películas, «primera etapa» de todo proceso iniciático —el mitologema del rapto de Perséfone por parte de Hades—, se encuentra también estrechamente emparentada con el sueño. La *nigredo* «es como un estado de sueño; los cuerpos están allí como “encadenados y dormidos en el Hades”» (Jung, 2005: 197); así como «es perfectamente posible que la iniciación [chamánica] se lleve a cabo en los sueños del candidato» (Eliade, 2005: 92). Hipno y Tánato son hermanos gemelos porque en el universo genuinamente psíquico del mito cumplen funciones muy parecidas. Esta relación se encuentra sintéticamente simbolizada a la perfección por los sonámbulos-zombis medio dormidos medio muertos víctimas del hipnotizador-zombificador.



Para renacer psicológicamente hay que morir primero psicológicamente en el sueño, en el mundo imaginal. «Es como si no reconociésemos la plena realidad del alma hasta que Hades la ataca, hasta que las fuerzas invisibles del inframundo inconsciente se hacen con el poder y capturan nuestra normalidad» (Hillman, 1999: 404). Por eso el simbolismo de la iniciación chamánica, de la *nigredo* alquímica y del mito del zombi y sus antecedentes gira siempre alrededor del sueño, de la enfermedad y de la muerte.

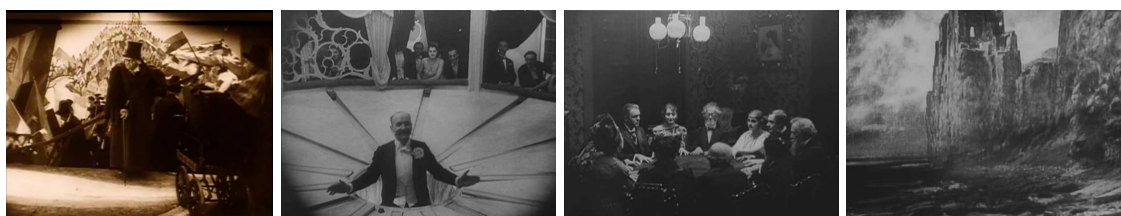
8.4. La naturaleza del *trickster* y el «centro»

Dado que ha sido iniciado en y por las sombras y que él va a ser a partir de ese momento el catalizador de las iniciaciones de otros, es comprensible que «el carácter del chamán y del curandero-hechicero [lleve] inherente algo de *trickster*» (Jung, 2002a: 240). El *trickster* es «la *figura colectiva de la sombra*» (Jung, 2002a: 254) que aparece como «una curiosa acumulación de motivos típicamente picarescos en la figura

alquímica de Mercurius» (Jung, 2002a: 239). Hermes-Mercurio es la «divinidad ctónica de la revelación [Caligari a través de Cesare] (...) que compartía con el Diablo muchos atributos (...) la tentación del alquimista, su fortuna o perdición» (Jung, 2005: 57). Este es además «un conjurador de muertos (*psykhagôgos*) un guía de almas (*psykhopómpos*) (...) [que con su áurea vara mágica]



hace descender el sueño sobre los ojos de los muertos y despierta a los que duermen» (Jung, 1976: 217-218). Simplificando mucho: *Trickster* \pm chamán \pm Hermes-Mercurio o, al menos, tienen muchos puntos en común. El *trickster*, como toda manifestación arquetípica, es una figura numinosa en la que actúan tendencias opuestas de las cuales, en nuestro particular mito, se manifiestan fundamentalmente la más oscuras a través de nuestros hipno-zombificadores. Incluso podríamos afirmar que nos encontramos ante la versión perversa del *psykhopómpos*, aquel que «hace descender el sueño sobre los ojos de los vivos, durmiendo al que está despierto». Pero los contenidos de lo inconsciente son paradójicos y antinómicos. No debemos dejar de atender al hecho de que es gracias a Caligari, Mabuse, Svengali y Legendre que *hay relato mítico*, y con él, trama, actividad, *vida* —aunque esta sea infernal—. Son indudablemente el *sentido central* de la narración y lo único que verdaderamente permite al héroe —al *yo*— la posibilidad de transformarse —o, al menos, intentarlo—. Tan situadas se encuentran estas sombras en el *centro* del mito que, en el caso de *Caligari*, *Mabuse* y *White Zombie*, los espacios que dominan o con los que se identifican se caracterizan fuertemente por el círculo y el cuadrado.



El lugar de Caligari es la feria, esa «jungla brillante, con más de infierno que de paraíso» (Kracauer, 1985:64) en donde los espirales tirovivos no cesan de girar; Mabuse conoce a la Condesa en un *círculo* espiritista (tercer fotograma), uno de los pocos sitios públicos donde este se muestra sin disfraz, así como donde explicita sin pudor su

psicología (donde es más él mismo): «*nothing in the World is interesting for long — except for one thing — Playing with people and their destinies!*»; en ese mismo momento el fiscal Wenk se encuentra en el *círculo* (segundo fotograma) del *Petit Casino* (recordemos el nombre de la película: *Dr. Mabuse, el jugador*); por su parte, el infernal castillo de Legendre «*The Land of the Living Dead*» es marcadamente cuadrangular, casi cúbico.

El simbolismo del círculo y del cuadrado es tratado profusamente en la obra de Jung¹²². «Su motivo fundamental es la idea de un centro de la personalidad» (Jung, 2002a: 341) que se sitúa más allá del *yo* e integra los pares de opuestos, el sí-mismo. Lo que aquí nos interesa de este simbolismo es su relación con Hermes, el cual «está ligado tanto a la idea de redondez como a la de cuadrado» (Jung, 2005: 93). Y es que el *opus* es «en cierto modo, un ciclo, como un dragón que muerde su propia cola. Por eso se llama a menudo *circularare* = circular (...) Mercurius está al principio y al fin de la obra. Es la *materia prima*, el *caput corvi* (cabeza de cuervo), la *nigredo*» (Jung, 2005: 196). Kracauer apuntaba que en *Caligari* «el círculo se transforma en un símbolo neto de caos» (Kracauer, 1985: 74) al igual que en *Mabuse* (Kracauer, 1985: 83). Caos (*massa confusa*) que, no obstante, si hubiera sido atendido, elaborado e integrado en la consciencia colectiva en vez de permitir que la poseyera tal vez hubiera brindado la posibilidad de un cambio de orientación positivo de la misma, pues en su interior se encontraban las fuerzas del orden. Al no poder integrar estas fuerzas ellas mismas asaltaron la consciencia de improviso y con violencia, sometiendo a la voluntad a un *nuevo orden* en forma de «totalitarismo y esclavitud estatal» (Jung, 2001: 212).

El *trickster* —la sombra colectiva— es «un predecesor del salvador y, como este, dios, hombre y animal» (Jung, 2002a: 247) (¡titán y buitre a la par!). En *Trilby*¹²³, la novela, Gecko refleja esta dimensión a la perfección en su descripción final de Svengali: «was a demon, a magician! I used to think him a god!» (Du Maurier, 2009: 294). Y es que el *trickster* es benéfico en potencia, más concretamente en la medida en que la parte inferior de la personalidad que esta figura alberga pueda ser desarrollada a través del esfuerzo moral e intelectual hasta la integración en la consciencia de la función no diferenciada (cf. Jung, 1971b: 236 ss.). La sombra colectiva es, en definitiva,

¹²² Un texto específico al respecto es «Sobre el simbolismo del mándala» en (Jung, 2002a), en cuyo comienzo el propio autor remite a otros de sus escritos donde es tratado. No obstante se encuentra por doquier en toda la segunda mitad de su obra. Para su relación con la función transcendente y el proceso de individuación, sintéticamente planteado cf. (Jung, 2007: 127 ss.).

¹²³ Recordamos que *Svengali*, la película que venimos manejando, es la fiel adaptación de este texto.

como lo son nuestros hipno-zombificadores —en la medida en que se corresponden al obrar brutal y cruel propio del inicio del ciclo del *trickster*—, ese elemento psíquico autónomo que se manifiesta usualmente en el comienzo¹²⁴ del proceso de iniciación o individuación y que, al igual que la sombra individual, «lleva en sí el germen de la enantiodromia, de la inversión de la marcha» (Jung, 2002a: 256).

8.5. El ánima de una época y el anciano sabio

Con lo que mejor se pueden comparar las fantasías del inconsciente impersonal o colectivo «es con *procesos de iniciación* (...) El hecho innegable es que en los contenidos inconscientes hace aparición con inequívoca claridad el entero simbolismo iniciático» (Jung, 2007: 255-256). En este sentido, el proceso de individuación es tanto la constatación empírica de la estructura arquetípica del Proceso Iniciático como el intento de aprehenderlo teóricamente y de realizarlo (de hacerlo consciente); en definitiva, es la *estructura circular y espiral* de la *ontogénesis del alma* que hunde sus raíces en la *filogénesis del espíritu*. El gran sueño mítico colectivo que aquí tratamos, al igual que ocurre con la estructura dinámica transpersonal en la que se fundamenta, da comienzo con la pérdida de esa misma «alma».

El ánima es la personificación de «la percepción de la vida del inconsciente. El sujeto considerado como objeto “interior” es el inconsciente. Así como hay un relacionarse con el objeto exterior, una disposición externa, hay un relacionarse con el objeto interior, una disposición íntima» (Jung, 1971b: 200) que en los productos de lo inconsciente de una consciencia identificada con lo masculino (como lo son, hasta donde sabemos, todas estas obras, pertenecientes además en la dimensión social a una posición patriarcal) suele aparecer caracterizado como «mujer». Es la «parte femenina y ctónica del alma (...) No se trata de un concepto abstracto, sino empírico (...) que no podría ser descrito de otro modo que mediante su fenomenología específica» (Jung, 2002a: 58). Puede aparecer como «diosa-doncella vestida de blanco inmaculado» (Jung, 2002a: 172);

¹²⁴ Es verdad que la confrontación con la sombra se sitúa al principio en una dimensión más personal que colectiva, pero también lo es que su naturaleza «compleja» y arquetípica aparecen siempre en mayor o menor medida asociadas en un proceso de individuación profundo.



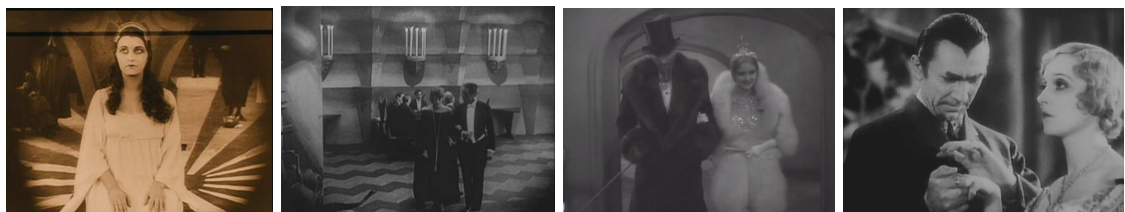
así como «en las experiencias de la vida amorosa del hombre se manifiesta la psicología de este arquetipo en forma de fascinación, sobrevaloración y ofuscación ilimitadas» (Jung, 2002a: 68).



Es «la reina o *femina alba* de la alquimia» (Jung, 2002a: 267);



en donde «la real novia es concubina del rey negro» (Jung, 1976: 220) (¡ = *caput corvi, nigredo!*).



Hacia el final Jane, situada en su trono en el *centro* del manicomio, contesta a la petición de matrimonio de Franzis con impasible mirada: «*We queens... are not permitted to follow the dictates of our hearts*»; la Countess Dusy Told no es reina, pero sí una condesa que deja fascinado al fiscal la primera vez que la ve; la misma irresistible fascinación a primera vista que provoca *Trilby* en los hombres, especialmente en Billie y Svengali, el cual la hará su reina pese a los cortejos y regalos del mismo zar; la radiantemente blanca Madeleine también provoca una gran ofuscación en la razón de los «varones» hasta el punto de llevar a Beaumont a zombificarla y pactar con el demoniaco Legendre que, a través del primero, conseguirá que sea su concubina por un tiempo en la *tierra de los muertos vivientes*.

El ánima se corresponde con el *eros* materno pero le antecede como arquetipo. «Es una figura bipolar como la “personalidad superior” y por eso puede aparecer a veces como negativa y a veces como positiva (...) a veces santa, a veces, ramera» (Jung, 2002a: 186), imágenes arquetípicas de lo femenino que no se corresponden con la realidad de quien las encarna sino con la realidad arcaica del alma humana. Su influjo puede llegar al grado de poseer por completo la consciencia masculina y mediatizar hasta la tiranía la totalidad de sus relaciones afectivas *animosas*.

En *Caligari*, *Mabuse* y *White Zombie* la «faceta ramera» del ánima se halla oculta tras la hipertrofia de la inocencia, la infantilidad, la pureza, la intocabilidad, la lejanía y la idealización —por la santa—. No obstante, existen ciertos indicios que apuntan a la latencia de la primera dimensión: Jane se deja cortejar por ambos amigos, Franzis y Alan, dinámica que terminará con la muerte del último a manos de Cesare (¡la sombra personal de Franzis!); la Condesa Told vive sumergida en un universo de «pushers, gamblers and prostitutes»: «*To rise to life, I require strong sensations!*» reconocerá ante el fiscal; Madeleine, combinando la inocencia con la perversión, acepta ir a Haití a casarse con Neil en casa de Beaumont pese a su palpable zalamería y potentes deseos hacia ella, punto de partida del relato y del problema. Pero donde mejor se puede observar la oscilación entre santa y ramera, es en la novela *Trilby*, lo que a su vez quedará reflejado en la película. A Trilby la envuelve un aura de inocencia pura e infantil junto con otra de «bohemia sexualidad» a partes iguales. Justo antes del rapto, Svengali subraya el segundo aspecto como técnica humillante, cosificadora e instrumental, haciendo que Trilby pase *de santa a ramera*.



La secuencia es la siguiente: Billee la encuentra posando desnuda en un estudio-escuela de pintura. Ella le sonríe cándidamente al verlo, pues no se avergüenza de nada, pero nuestro apocado «héroe» queda petrificado y horrorizado, marchándose súbitamente por

su infantil tribulación. Compungida y confusa, Trilby huye del estudio. En la escena siguiente la vemos en el estudio de Billee observando un cuadro de ella misma caracterizada como santa que el propio Billee ha pintado (¡solo la puede ver como santa o meretriz!). Su cofia se funde con el aura del cuadro subrayando la identificación, pero Svengali se presenta y la envuelve entonces en su negra capa. La conduce a *otro lugar* en donde hay un busto femenino desnudo con el que Trilby se funde mientras aquel enumera la multitud de artistas con los que ha convivido, cosificándola del mismo modo en que lo hace Billee.

Svengali y Billee no son tan diferentes en verdad ni este es el único elemento que los emparenta (cf. Showalter, 2009: xvi). Las identificaciones también se producen profusamente entre Caligari y Franzis.



Los dos están locos, aunque sea en dimensiones diferentes (Caligari en la fantasía del propio Franzis; Franzis en la realidad fantástica de la película); al igual que Cesare, visten de negro, resaltando su sombría caracterización común y conglomerada sobre las masas blancas; ambos conviven, hasta fundirse en ocasiones, con lo muerto. Y es que las figuras que analizamos no son más que los diferentes fragmentos de una misma psique.

En la alquimia «la reina corresponde al ánima (...) [por lo que] se comprende que alguna vez se llame al misterio de la obra *Reginae mysteria*» (Jung, 2002b: 367). Nuestras *obras* tratan el mismo misterio: el de la relación de lo inconsciente (ánima y sombra colectiva) con la consciencia (yo-héroe y, en un punto intermedio, sombra personal), pero parecen ancladas en el comienzo del proceso de individuación, quedando sin desarrollar diversos contenidos del mismo. Pese a ciertos destellos que revelan la identificación del «yo-héroe» con la sombra, esta no se reconoce como un fragmento psíquico propio. Al contrario: los esfuerzos se encaminan a eliminarla, a no aceptar la necesidad de transitar y vivir la *nigredo* hasta sus últimas consecuencias: la muerte simbólica voluntaria (*voluntaria mors*) (Jung, 2002b: 452, 456) que conlleva. Aunque el *vas hermeticum* donde Madeleine ve «el caos originario a partir del cual se crea el mundo» (Jung, 2002b: 273) se ha convertido «en el sarcófago y la tumba» (cf. Jung, 2006: 241 ss.),



no se ha producido en verdad, como vimos más arriba, la peligrosa pero necesaria «inmersión en el baño» (Jung, 2006: 227 ss.) ni se ha llegado a comprender por lo tanto que solo es posible alcanzar la totalidad e integridad «recurriendo al espíritu oscuro» (Jung, 2002a: 235). El «yo-héroe» reconoce en la sombra su propio reflejo especular, pero se niega a admitirlo por la mezcla de terror e indignación que le provoca.



El ánima alcanza y ejerce su función positiva de guía (psicopompo) (cf. Jung, 1976: 42-43; 2002b: 368), pero la *coincidentia oppositorum* de los componentes psíquicos no acaba de realizarse o solo deficientemente: la *unio mentalis*, el primer grado de la *coniunctio* (cf. Jung, 2002b: 451 ss.), no se culmina. Franzis no consigue encontrar una vía de salida a su locura, Jane sigue tan ausente como en la apertura y Caligari continúa dominando la consciencia (que en ese momento histórico era ¡el manicomio!) pese a haber sido vencido en la fantasía; la misma fantasía en donde se anticipa esta situación cuando Cesare, la sombra personal, muere sumergido en las aguas —retornando a lo inconsciente—. Mabuse acababa enloqueciendo, con lo que no hay integración de la función inferior alguna, así como no hay tampoco ningún signo de «conjunción» entre el fiscal y la Condesa en el momento en el que esta es rescatada. Cuando por fin Billee da con Svengali y Trilby en El Cairo, ánima y sombra mueren —regresan al inconsciente— antes de haber podido ser «integrados» —antes de haberse podido siquiera entablar relación con ellos—; en la novela incluso Billee perece, sin atisbo alguno de salvación ni de renacimiento. Legendre y Beaumont, junto con todos los zombis, terminan sumergidos en el mar, es decir, de nuevo, restituidos a lo inconsciente. Pese a que aquí el yo-héroe se reencuentra con el ánima, ni tan siquiera llegan a besarse. Sus «bodas alquímicas» se realizaron antes del descenso a los infiernos, lo que se corresponde con la «identidad total de lo consciencia con lo inconsciente» (cf. Jung, 2006: 213) propia de la psicología primitiva, por lo que no son válidas ni efectivas en absoluto. De hecho, la película concluye con el arquetipo del viejo Sabio, el Dr. Bruner,

impidiendo ese beso a través de una pregunta que ya hizo al comienzo de la narración: «*Excuse me please, have you got a match?*». Con esta interrogación no solo está *cuestionando* si Neil —¡el que no fuma en toda la película!— tiene fuego —*luz*—, sino que también queda subrayado que el *combate* (*match*) todavía no ha concluido.

Mercurius no ha dado su faz salvífica en este drama interior; no se ha podido conseguir, si se nos permite formularlo de modo sintético y mítico —y en cierta medida hipotético—, tornar al *trickster* brutal y cruel en «anciano sabio», ese que «aparece en sueños como mago, médico, sacerdote, maestro, profesor, abuelo o como cualquier persona dotada de autoridad» (Jung, 2002a: 200).



El que aparece en *Caligari* está tan ensimismado en la locura como todos los demás y nadie escucha lo que tiene que decir. En *Mabuse* —como en todas las demás obras— se halla retenido todavía, visiblemente, en la figura del propio Mabuse; y en *Svengali* se encuentra prefigurado en las figuras de los amigos de Billee, aunque estos no tengan aún la suficiente entereza como para guiarlo correctamente. En cambio sí aparece bien desarrollado en *White Zombi*, y por partida doble: con el Dr. Bruner, sacerdote y conocedor de las costumbres, ritos y tradiciones folclóricas de la isla, aquel que revela a Neil el conocimiento acerca de los zombis mostrándole el *Code pénal haïtien* y que lo salva en múltiples ocasiones del fracaso estrepitoso; y con su viejo conocido —su desdoblamiento arcaico— Pierre, el chamán, el único hombre que ha vuelto con vida de *la tierra de los muertos vivientes*, el cual les ayuda, como no puede ser de otro modo, en su descenso a los infiernos. «El anciano es, en realidad, esa reflexión útil y esa concentración de las fuerzas morales y psíquicas, que allí donde un pensar consciente aún no es posible, o ya no es posible, tiene lugar espontáneamente en el ámbito psíquico exterior a la consciencia» (Jung, 2002a: 202-203). Ya hemos visto cuál es la indicación final del viejo Sabio: el *combate* no ha concluido. Al contrario: el mito acaba de (re)nacer.

8.6. Política y arquetipos

El proceso de individuación implica diferenciarse de los arquetipos tomando consciencia de ellos a través de entablar una «relación objetiva» con sus *imagos*. Uno de los problemas fundamentales en esta tarea de «objetivación» de los arquetipos es la identificación con *nuestros* pensamientos, pues tendemos con facilidad a creer que somos *nosotros* —nuestro *yo*— sus creadores. Al mismo tiempo creemos que la fantasía es «irreal» porque renunciamos a participar en ella, contentándonos con ser meros espectadores pasivos. Para disolver estos errores propios de la unilateral disposición extravertida en la que nos encontramos desde hace tiempo se hace necesario convertir el estado de ánimo que nos posee en nuestro objeto y tratarlo como tal para así impedir que este «devenga el sujeto dominante» (Jung, 2007: 240). La modificación de la actitud general a través de la asimilación de las funciones inferiores inconscientes solo puede realizarse mediante este modo de confrontación con lo inconsciente y su consecuente transformación y disolución paulatina del influjo de los arquetipos. Evidentemente, el occidente del siglo XX no hizo uso de esta forma de compensación con su obcecada unilateralidad material-mecanicista, ese dominante *demon* en el que ha devenido la razón técnico-instrumental, aunque no le haya faltado la oportunidad en virtud de los mitos y símbolos colectivos surgidos de lo inconsciente, como los que acabamos de analizar.

El ánima es el arquetipo de la vida y personifica la disposición interna, la propia relación con lo inconsciente, función imprescindible para el desarrollo íntegro de la personalidad. En la obra que inaugura el mito del zombi, y en toda su genealogía hipnótica, su *imago* —y con ella los contenidos que representa— es raptada por un espíritu maligno (cf. Jung, 2002a: 213, 220 ss.), por la sombra, con lo que la vida se detiene y aparece la muerte y lo morboso como tema y problema central.



Esta secuencia de *White Zombie* en donde Madeleine se aparece a Neil fundida con —poseída por— *la sombra* en la que el propio héroe (¡su alma!) se encuentra atrapado ilustra meridiana y sintéticamente el proceso. Como vimos más arriba, para que la vivencia de este psicologema produzca un cambio psíquico benéfico y curativo debe aceptarse la necesidad de integrar la sombra. En caso contrario, al no reconocerse como propia, la personalidad inferior compuesta por las funciones no desarrolladas y las bajas morales reprimidas impide el acceso de los contenidos de lo inconsciente a la consciencia poseyéndola y anquilosando el desarrollo psico-espiritual. Por ello en el mito del zombi, que es el mismo que el del sonámbulo, la sombra se caracteriza por la instrumentalización y la cosificación de toda *alma*, deriva perversa producida por la unidireccionalidad extravertida que reprime y mantiene inconscientes las manifestaciones del mundo interno, universo re-presentado por el ánima raptada, durmiente, sonámbula o zombificada.

Los sonámbulos que realizan automáticamente las órdenes de Legendre —los zombis que utiliza en su plantación y los que ejecutan sus planes criminales (su maestro de vudú, el jefe de los bandoleros locales, el capitán de los gendarmes, el verdugo y el anterior Ministro del Interior)— constituyen la destilación simbólica en una figura polimorfa pero unitaria de este drama interior.



Representan —inconscientemente, tanto en la dimensión psíquica como en la social— las diferentes funciones no desarrolladas que se encuentran indiferenciadas en la sombra (maestro vudú, capitán de los gendarmes, Ministro del Interior —subrayémoslo: ¡del *interior*!—) y los componentes instintivos de la personalidad reprimidos (jefe de los bandoleros, verdugo) gobernados por la basura moral (el mal, Legendre). Por ello, pese a su participación accesorio en *White zombie* en comparación con la «zombi blanca» (Madeleine) o con el zombificador (Legendre), son la verdadera piedra angular de la película, personificación de los fragmentos del alma hipnotizados por la sombra, el símbolo condensado del estado individual y colectivo destinado a devenir de modo más explícito que aquí en el centro del mito.

En la época en la que nació el mito del zombi (1932) la sombra no se reconoció como propia. Se encontraba en estado inconsciente, proyectada en el otro, al no haber

podido ser integrados sus contenidos. Caligari, Mabuse, Svengali y Legendre no habitaban tan solo el interior de Hitler, aunque este fuera su más sobresaliente y monstruosa concreción histórica, sino que tal concreción fue posible gracias al perverso zombificador que todo individuo de la sociedad occidental del primer tercio del siglo XX albergaba en su interior —y que conservamos aún a día de hoy—. «Hitler simbolizaba algo en cada uno de ellos (...) Era la sorprendente encarnación de todas las inferioridades humanas (...) Representaba la sombra, la parte inferior de la personalidad de cada cual en grado hiperbólico» (Jung, 2001: 214). El propio Hitler, en su condición de carcelero encarcelado, se reconocía a sí mismo como un «"sonámbulo" que avanzaba infaliblemente, indiferente al peligro, la conciencia o la duda. Sólo él sabía, por definición, hacia dónde estaba guiándole la providencia; del pueblo se esperaba únicamente que le siguiera» (Burleigh, 2008: 188). Konrad Heiden, su primer biógrafo, definió su «función» del siguiente modo: «la gente sueña y un adivino les cuenta lo que están soñando» (Burleigh, 2008: 31).

Igual que el zombificador, Hitler se presentó a la consciencia —pero en feroz sintonía con lo inconsciente— como promesa de un poder ilimitado capaz de introducir a la humanidad en un *nuevo orden milenario*, como un salvador que, pese a ser el Tecnólatra Perverso que instrumentaliza toda ética, se encuentra revestido del poder numinoso del *mana* (cf. Jung, 2007: 252 ss.). Es de sobras conocido el «esoterismo» espiritual, científico, estético, ritual y propagandístico del Tercer Reich, ese «mundo mítico de primavera eterna, héroes, demonios, fuego y espadas (en una palabra, el mundo de la fantasía del parvulario)» (Burleigh, 2008: 37)¹²⁵. Dados sus resultados, conviene no subestimar un ápice esta «religiosidad» perversa, infantil y arcaica ni su característica cohabitación con la *tecnocracia* y las *técnicas* publicitarias aplicadas a la manipulación de masas, pues su deriva es un estatuto de realidad sustentado en las perversas «leyes científicas eternas, reveladas por Dios e investidas a su vez de propiedades sagradas» (Burleigh, 2008: 41) propias de las religiones políticas, aquellas que «se dirigen a capas profundas de la experiencia humana» (Burleigh, 2008: 47).

Esa numinosidad característica de los contenidos de lo inconsciente colectivo es precisamente la raíz del poder perverso-prometeico del hipno-zombificador (poder delirante de linaje *frankensteiniano*: «*I! Mabuse! A giant — a titan who jumbles up laws and gods like withered leaves!!*»), el origen de su potente aura tecno-mágica donde se

¹²⁵ Compárese esta cita con la que se resalta en la introducción.

reviste el material-mecanicismo más grosero (los venenos y la técnica criminal mabusiana, el *polvo zombi* de Legendre) con el concretismo más arcaico (el halo mágico-titánico de Caligari, Mabuse, Svengali y Legendre, su mirada hipnótica o el muñeco vudú). La indiferenciación entre esta realidad psíquica numinosa mítico-arquetípica interna y la realidad externa tuvo como consecuencia la proyección de la misma en diferentes figuras políticas por parte del ciudadano —del zombi— y, por otro lado, la inflación de Hitler —de todos los «zombificadores» totalitarios— en virtud de la asimilación del *yo* por el arquetipo, síntomas peligrosísimos en una época en la que el desarrollo de lo técnico alcanzaba cotas monstruosas. El producto histórico de esta proyección-posesión de contenidos inconscientes (de la no integración de la sombra personal y colectiva y su consecuente pérdida del ánima, de cuyos peligros los productos simbólicos advertían) fue la Segunda Guerra Mundial y sus brutales fenómenos delirantes asociados, materialización en el medio social de un conflicto psíquico; materialización de la bajada a los infiernos, de las pesimistas fantasías apocalípticas nazis relativas al *ragnarök* (cf. Eliade, 2005: 24-25) que se llevaron al plano de la realidad externa en vez de intentar comprender su significado psíquico. No es solo metafórico el que Burleigh, un historiador que probablemente desconoce la obra de Jung, defina en el mismo prólogo de su obra al nacionalsocialismo y, por extensión, al totalitarismo —al *Zeitgeist* de una época— como «un rapto excepcional del alma»¹²⁶, replicando explícita pero inconscientemente, es decir, simbólica (pues no es tan solo una alegoría) y «éxtimamente», el mitologema nuclear del mito del zombi.

Demasiados son aún los que buscan fuera. Unos creen en la engañifa de la victoria y el poder victorioso; los otros, en contratos y leyes; y los de más allá, en la destrucción del orden existente. Pero muy pocos los que buscan dentro, en su propio ser, y todavía menos los que se preguntan si el mejor servicio que se puede prestar a la sociedad humana no consistiría en último término en que cada uno empiece por él mismo y someta a ensayo en su propio Estado interior esa supresión del orden existente (...) A todo individuo le hace falta experimentar una revolución, dividirse internamente, contemplar la caída de lo dado y renovarse. (Jung, 2007: 9)

¹²⁶ El título completo del prólogo es «*Un rapto excepcional del alma*»: nacionalsocialismo, religiones políticas y totalitarismo. (Burleigh, 2008: 29-52). La expresión la toma de de «un receptivo participante italiano» (Burleigh, 2008: 39).

Pues las exigencias que se dirigen tan solo al exterior (la pretensión de cambiar el mundo —a los demás— y no a uno mismo) es tan solo un deseo infantil que esconde un su reverso «la demanda inconsciente, personal e intransferible de poder» (Jung, 2007: 9).

El zombi nace como símbolo de la idiotización de la consciencia individual y colectiva derivada de la pérdida de relación con el mundo psíquico interno, de la inconsciencia brutal de la sombra personal y arquetípica, su posesión de la consciencia y el consecuente estancamiento del autoconocimiento en el *sueño*, en la *muerte simbólica*, en la *bajada a los infiernos*; en definitiva, como símbolo de la atrofia del proceso de individuación a nivel personal y de la parálisis de una potencial «iniciación colectiva» en la dimensión social. Desde luego, este *mito vivo* no concluyó ni con *White Zombie* ni con la segunda Gran Guerra. Al contrario, acababa de (re)nacer. Más tarde tomará otras formas, inéditas y arcaicas al mismo tiempo, continuando bajo la misma estructura arquetípica pero enriquecido con una complementaria y (re)actualizada fenomenología simbólica.

Capítulo 9. EL MITO DEL ZOMBI EN LA ACTUALIDAD: DESMEMBRAMIENTO SACRIFICIAL COLECTIVO

Recibido: 28 mayo 2013; Aceptado: 12 septiembre 2013

Carcavilla, L. (2013), "El mito del zombi en la actualidad: desmembramiento sacrificial colectivo", *Arbor*. 189 (764), a089. doi: <http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2013.764n6012>

RESUMEN: El mito del zombi conservó durante varias décadas la misma estructura simbólica que la literatura y cinematografía acerca del uso perverso del magnetismo animal y la hipnosis, su genealogía. En el último tercio del siglo XX el mito sufre una profunda transformación que, no obstante, supone la continuación de su anterior sentido inconsciente. El análisis de los nuevos elementos arquetípicos que va a incorporar, estrechamente relacionados con un aspecto nuclear del espíritu del arte del siglo XX, nos va a permitir realizar una aproximación interpretativa a cierto entramado mítico y su proceso psicológico subyacente que atraviesa actualmente la psique colectiva: la muerte iniciática y la dinámica disolvente y desintegradora del alma, respectivamente. Nos basaremos para ello en el marco teórico de la psicología analítica y haremos uso del método histórico-comparativo.

PALABRAS CLAVE: Psicología analítica; mito; zombi; arquetipo; símbolo; apocalipsis.

THE ZOMBIE MYTH TODAY: COLLECTIVE SACRIFICIAL DISMEMBERMENT

ABSTRACT: For several decades the zombie myth maintained the same symbolic structure as literature and cinematography regarding the perverse use of animal magnetism and hypnosis, the genealogy from which it descends. In the last third of twentieth century the myth underwent a profound transformation, which nevertheless represented a continuation of its previous unconscious meaning. The analysis of the new archetypal elements that it include, closely related to a nuclear aspect of the spirit of twentieth century art, enables us to develop an interpretive approach to a mythical framework and its underlying psychological process currently running through the collective psyche: respectively, the initiation death and the solvent and disintegrative dynamic of the soul. It will be based in the analytical psychology theoretical framework and we will use the historical-comparative method.

KEY WORDS: Analytical Psychology; myth; zombie; archetype; symbol; apocalypse.

«Dichoso y santo el que tiene parte en la primera resurrección; sobre este no tiene poder la segunda muerte» (Ap. 20:6).

9.1. Introducción: alquimia zombi

A diferencia de otros mitos contemporáneos, el del zombi ha cambiado notablemente a lo largo de su historia. Todos los críticos coinciden en que fue *La noche de los muertos vivientes* (George A. Romero, 1968) la película en donde el zombi del fantástico sufrió definitivamente una profunda transformación y adquirió sus características fundamentales actuales. Son conocidos los antecedentes literarios y cinematográficos que influyeron en su concepción aportando diversos elementos (cf. Palacios, 2010: 329 ss.; Gómez Rivero, 2009: 110-111). Pero señalar la procedencia inmediata de los motivos concretos que se introdujeron en el mito del zombi no explica su convergencia, pues bien podrían haber sido otros muy diferentes, ni el tremendo éxito que obtuvo la mutación del monstruo en comparación con la fugaz trayectoria de otros muchos. Tratar de comprender el sentido de esta transformación y convergencia de motivos en su relación con nuestra cultura es nuestro objetivo principal.

Partimos de la perspectiva de que el mito del zombi es un «mito vivo», tanto en su sentido junguiano (producto simbólico de la función transcendente) como eliadiano (atenuado, profano y desacralizado, pero concomitante con cierto simulacro de «comportamiento mítico») (Carcavilla, 2013a: 2). Al ser una fantasía colectiva viva —lo es por el mero hecho de ser continuamente narrado y repetido en la actualidad, pero también por algo más que ahora veremos—, en el mito del zombi cristalizan significados inconscientes del alma contemporánea que hablan sobre su estado de ánimo. Por ello consideramos que puede ser interesante analizar e interpretar el significado psicológico del simbolismo de esta última etapa del mito de zombi¹²⁷. Situados de este modo dentro del espíritu teórico y metodológico de la psicología analítica, vamos a realizar esta tarea a través del método histórico-comparativo confrontando los motivos simbólicos surgidos en el campo fantástico contemporáneo con mitologemas universales que aparecen en ciertas representaciones culturales

¹²⁷ Para los diferentes sentidos alegóricos del mito puede consultarse: (Martínez Lucena, 2008, 2010, 2012; Ferrero y Roas, 2011; Martínez Lucena y Barrycoa, 2012). Con un enfoque más cercano al nuestro pero, desde nuestra perspectiva, excesivamente reduccionista, cf. (Korstanje, 2009).

históricas: la alquimia y las iniciaciones chamánicas. Con ello continuamos la labor que comenzamos en uno de nuestros trabajos anteriores (Carcavilla, 2012b), donde vimos cómo la película con la que da comienzo el mito del zombi, *La legión de los hombres sin alma* (*White Zombie*, Victor Hugo Halperin, 1932), así como sus antecedentes hipnóticos (*El gabinete del Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1920; *El Dr. Mabuse*, Fritz Lang, 1922; y *Svengali*, Archie Mayo, 1931), repetían inconscientemente la primera etapa de todo proceso iniciático: el sufrimiento, la enfermedad, la pérdida del alma, la posesión por malos espíritus, etc. Todas estas obras cinematográficas no solo compartían diversos motivos simbólicos con la catábasis del chamán y con la *nigredo* (el estado inicial en el *opus* alquímico), sino que re-presentaban su misma estructura arquetípica y su psicologema parejo: la bajada a los infiernos y la confrontación con la sombra. En el nuevo formato del zombi que nos disponemos a analizar estas correspondencias se van a ver multiplicadas.

Pese a que el universo de la alquimia y las obras fantásticas contemporáneas sobre el zombi sean aparentemente campos muy alejados existen en verdad profundas relaciones entre ambos. La *prima materia* del *opus* alquímico «es barata y se la encuentra en todas partes; se la encuentra hasta en el estiércol más repugnante» (Jung, 2005: 207). Según un alquimista «está en todo lugar, en ti, en mí, en cada cosa (...) [y] se ofrece de forma vil (*vili figura*)» (cit. en Jung, 2005: 214). También la *materia* que aquí tratamos, el zombi, aparece en un contexto «repugnante» (la serie B o el cine comercial) y con una forma sumamente infame y despreciable (un cadáver moviente putrefacto), así como parece haber adquirido el don de la ubicuidad atendiendo a la ingente cantidad actual de títulos cinematográficos y literarios que pueden encontrarse dentro de su estela (se encuentra en todas partes). Estos primeros paralelismos no son azarosos, como trataremos de comprobar en detalle. Pero debemos subrayar ya una importante conexión entre ambas esferas que explica su relación: «La *imaginatio* es, efectivamente, una llave que abre las puertas de los secretos del *opus*. Ahora sabemos que aquí se trata de la formación de imágenes» (Jung, 2005: 190). Esta llave, la imaginación, es en buena medida la misma que utiliza el creador que da a luz las imágenes que pueblan el universo fantástico. Aunque su planteamiento, objetivos y forma de obrar con ellas sean muy diferentes, tanto el alquimista como el chamán como el artista trabajan fundamentalmente con los contenidos imaginales que emergen de su inconsciente. Ello puede explicar que algunos de los receptores del mito del zombi sufran una confusión parecida a la que aquel experimentaba. Si los alquimistas, en su

solitario trabajo con las sustancias químicas y la retorta, proyectaban en la materia sus imágenes internas y no es hasta una época tardía (alrededor del siglo XVI) cuando pudieron llegar a ser más plenamente «conscientes del carácter psíquico-proyectivo de la obra» (García Bazán y Nante, 2005: XXXIV), el mito del zombi es proyectado en el mundo exterior por cierto sector del público de una forma en la que también se mezcla y se fusiona la realidad psíquica y la material.

En el documental *Zombiemanía* (Donna Davis, 2008) se puede ver a Max Brooks, autor de *The Zombie Survival Guide* (2003), dando conferencias de «autodefensa contra zombis» y reconociendo su sorpresa ante las preguntas que le formulan sus oyentes, como por ejemplo «*que tipo de espada utilizo*» para defenderme ante un ataque de muertos vivientes. Otro ejemplo de esta mezcla de dimensiones, aunque a otro nivel, es la aparición en la página web de los *Centers for Disease Control and Prevention*, página oficial en materia de salud del Gobierno de los Estados Unidos, de un apartado dedicado a la preparación y respuesta ante emergencias denominado *Preparedness 101: Zombie Apocalypse*. Pese a que el apocalipsis zombi se utiliza aquí evidentemente —al igual que en la *Zombie Research Society*, como vimos en nuestro primer estudio sobre el zombi (Carcavilla, 2013a: 2)— como metáfora de posibles grandes catástrofes, no deja de significar por ello el reflejo «materializado» de una vivencia mítica. Comprobamos a través de estos ejemplos que, efectivamente, el mito del zombi está vivo y hasta que grado se encuentra asociado a cierto comportamiento mítico.

Freud comienza su *Psicopatología de la vida cotidiana* hablando de algo en apariencia tan fútil como el olvido temporal de nombres propios. Al respecto dice: «(...) llegué a la conclusión de que este episodio, trivial y de escasa importancia práctica, (...) admite un esclarecimiento que rebasa considerablemente la valoración usual del fenómeno» (Freud, 1993: 9). Aquí se manifiesta a nuestro juicio la gran novedad subversiva que trajo el psicoanálisis al mundo moderno, la esencia de una psicología verdaderamente *psicológica*: el *logos* de la *psique*, un *logos* que se manifiesta en ocasiones en fenómenos cotidianos y aparentemente triviales que el yo desprecia escuchar pero que están cargados de sentido. Este espíritu psicoanalítico es el mismo que impregnaba el trabajo alquímico con la repugnante, barata y vil *prima materia* que todo el mundo desprecia, y con este espíritu hemos tratado de realizar nuestro pequeño *opus* con el mito del zombi.

9.2. Un sonámbulo llamado Romero

Con *La noche de los muertos vivientes* el mito del zombi entra en el *kitsch* cárnico y el *gore*. Se racionalizan los elementos mágicos y desaparecen los motivos exóticos referentes al vudú de la anterior etapa para entrar en un naturalismo visceral extremo: Un grupo de personas quedan encerradas en una casa rodeados por una turba de muertos que han resucitado de sus tumbas y cuya única intención es devorarlos. La causa supuesta del fenómeno, que ocurre al menos en todo el país, es la radiación que proviene de un satélite. Los zombis se mueven lentamente y su mordedura produce la zombificación en los vivos con igual magnitud que la que produce la radiación en los muertos. Solo se puede acabar con ellos destrozando su cerebro. El clima psicológico es en todo momento extremadamente tenso y claustrofóbico, llevando a los personajes a estados emocionales extremos. Este esquema va a ser repetido innumerables veces a partir de aquí desde contextos diferentes y con ciertas variaciones pero respetando las premisas básicas, aunque habrá que esperar todavía una década para su pleno desarrollo. El zombi ya no obedece las órdenes de un zombificador criminal como ocurría en la anterior etapa (cf. Carcavilla, 2012b, 2013b), sino que su conducta está exclusivamente dirigida por el brutal impulso de ingerir la carne y las vísceras de los vivos. Esta propiedad ha sido adquirida en virtud de algún tipo de negligencia derivada de manipulaciones científicas. Se aglutina en grandes masas, despedaza a sus víctimas arrancándoles extremidades y órganos con extrema violencia, es infaliblemente contagioso mediante su mordedura y hace su aparición a escala planetaria, apocalíptica. Una pequeña pero ejemplar muestra de obras que siguen este canon podría ser la siguiente: las posteriores películas de Romero *Zombi* (1978) y *El día de los muertos* (1985); las más recientes *Resident Evil* (Paul W. S. Anderson, 2002) y *28 días después* (Danny Boyle, 2002); el videojuego *Resident Evil* (Capcom, Westwood Studios, 1996); la novela *World War Z: An Oral History of the Zombie War* (Brooks, 2006); el cómic *Los muertos vivientes*, escrito por Robert Kirkman y dibujado por Tony Moore, Charlie Adlar y Cliff Rathburn (2003-Actualidad); y la adaptación a serie de televisión de este último, *The Walking Dead* (Frank Darabont, 2010-Actualidad).

George Romero, padre de la criatura, explica en el documental *Zombiemanía* que no era su intención crear un nuevo tipo de zombi —aunque se declare amante de las

películas del subgénero anteriores a la suya— y que, congruentemente, no fueron denominados así en toda la película. En otra entrevista (Rico, Fuentes Electrónicas) aclara que fueron aquellos que escribieron después sobre ella los que denominaron *zombies* a sus *flesh eaters*. De hecho, el título inicial era *Night of the Flesh Eaters* pero el distribuidor Walter Reade lo cambió por el que conocemos (omitiendo por error el copyright, con lo que perdieron los derechos de autor y la cinta pasó a ser de dominio público).

La película fue producida de modo totalmente independiente por un conjunto de amigos de Pittsburgh que provenían del mundo de la publicidad y el periodismo. Parece ser que solo el protagonista principal era actor profesional. El grupo de colegas tan solo quería hacer una película de terror que fuera «divertida». Ni remotamente se imaginaban el impacto que iba a producir ni fueron conscientes mientras la realizaban de sus implicaciones políticas¹²⁸. La idea seminal, señalada en multitud de entrevistas (Rico; Saidon; Applebaum, FE), fue tomada por Romero de la novela de Richard Matheson *Soy leyenda* (*I Am Legend*, 1954), en donde el último habitante de la Tierra tiene que enfrentarse a las hordas nocturnas de vampiros en las que la humanidad se ha convertido como consecuencia de una guerra bacteriológica. *La noche de los muertos vivientes* opera sustituyendo vampiros por «muertos vivientes» y situándose al comienzo de la catástrofe en vez de en sus últimos estertores. Para Romero el planteamiento nuclear de esta y del resto de sus películas —y con él, la propia significación del zombi— no tendría que ver con ningún «subconsciente colectivo» y sus relaciones con la muerte (Torres, FE), sino con el modo en el que los protagonistas afrontan un gran cambio, un desastre, una revolución (Martínez, FE).

Todos estos datos relativos a las condiciones en las que afloró *La noche de los muertos vivientes* apuntan hacia un factor común: la profunda inconsciencia que envolvió el sentido de lo que estaban *realizando*: El guionista John Russo y Romero (director y coguionista), aburridos de hacer comerciales, decidieron producir junto con otros amigos una película de terror en la que todos participaban a diversos niveles, un proyecto marcadamente comunitario de jóvenes amantes del terror fantástico que combinaron intuitivamente diversos elementos del género sin una excesiva elaboración crítica ni metafórica de sus contenidos argumentales. El éxito comercial no era el objetivo, ni tan siquiera era algo mínimamente previsible, mientras que el propio punto

¹²⁸ Hasta aquí los datos de este párrafo son extraídos de las declaraciones de Romero en *Zombiemanía*.

de partida era notablemente ingenuo: por el lado emotivo, pasarlo bien, divertirse y salir del tedio laboral; por el conceptual, el inicio de una situación catastrófica a gran escala en donde los muertos sufren un simulacro de resurrección, conocidos elementos que ya existían desperdigados por las producciones de serie B y los *pulps*. El film tan solo era la respuesta a la sencilla cuestión ¿qué haríamos ante un gran cambio revolucionario?, un planteamiento que no fue desarrollado desde la dimensión intelectual sino desde la «visceral». Como vamos a ver, las raíces simbólicas con las que conectaron de este cándido modo son insospechadamente profundas.

Pese a que ello contradiga el análisis que efectúa el padre del zombi contemporáneo de su propio hijo, sus creadores actuaron «en cierto modo como “simples” *médiums*, permitiendo que la nueva criatura (...) que acechaba en las sombras del inconsciente colectivo, sin llegar todavía a concretarse nunca del todo, tomara por fin forma y se manifestara definitivamente» (Palacios, 2010: 330). Y es que el creador «es instrumento en el sentido más profundo, y por eso está por debajo de su obra, por lo que tampoco podemos esperar de él una interpretación de su propia obra (...) La interpretación debe dejársela a otros y al futuro. La gran obra es como un sueño que, a pesar de toda su evidencia, no se interpreta a sí mismo y tampoco es nunca unívoco» (Jung, 1999: 96-97). Más aún: «El artista es el altavoz de los secretos anímicos de su época, involuntariamente, como todo auténtico profeta, y en ocasiones inconscientemente, como un sonámbulo. Cree hablar de sí, pero el espíritu de la época es el que dicta sus palabras» (Jung, 1999: 112). Efectivamente, cuarenta años después Romero todavía no comprende casi ninguno de los contenidos que dio a luz de modo condensado en esa obra «infernamente inane, un aborto del infierno francamente brillante» (Jung, 1999: 100)¹²⁹. Tan solo ha podido llegar a entrever, aunque sea incapaz de explicar cómo o dónde, que hay algo «esperanzador» y «bueno» en sus películas (y en las películas de terror en general) (Rico, FE). Por eso fueron otros y no él los que bautizaron a su creación, entroncándola con el mito del zombi.

La relativa autonomía y la naturaleza suprapersonal (cf. Jung, 1999: 63) de la obra respecto del creador la dotan de un carácter objetivo que señala al arte como «un proceso de autorregulación espiritual en la vida de las naciones y las épocas» (Jung, 1999: 75). Ello se puede aplicar incluso a un arte deleznable para las sensibilidades

¹²⁹ Así describe Jung el *Ulises* de Joyce «desde el punto de vista del artificio técnico». Como veremos más adelante, pese a que pueda parecer contraintuitivo el *Ulises* tiene profundos y sólidos vínculos simbólicos con el zombi.

refinadas de la alta cultura. «Incluso obras de un valor literario [o cinematográfico] altamente dudoso pueden resultar especialmente interesantes para el psicólogo» (Jung, 1999: 81) puesto que para analizar el estado del alma de la época no es tan importante la calidad formal o la elaboración conceptual del arte sino su sentido inconsciente, tanto más valioso cuantas más personas se sientan afectadas por ello. Con ello no negamos que la calidad de las obras no sea un parámetro que hable por sí mismo del estado anímico colectivo de un tiempo dado sino que afirmamos que el arte grosero más o menos ingenuo tiene *a priori* el mismo valor psicológico que el considerado «sublime».

9.3. Desmembramiento, antropofagia y apocalipsis

Como «más allá de la tumba o de la muerte» significa psicológicamente «más allá de la consciencia» (Jung, 2007: 214) el *muerto viviente* es en sí mismo el modo más claro, directo y sintético que tiene lo inconsciente para autorrepresentarse. No se puede hallar fórmula antinómica más profundamente contradictoria que la de su denominación —algo muerto ¡que vive!— por lo que no puede haber duda de su naturaleza simbólica, producto de la función transcendente donde se da lugar a la *coincidentia oppositorum* entre contenidos conscientes e inconscientes, racionales e irracionales, de la vida y de la muerte. Al ser una formación de lo inconsciente colectivo que trasciende la razón «pensar el zombi es también pensar lo impensable» (Fernández, 2011: 18). Su análisis supone afrontar eso que aparece como «la personificación apocalíptica de lo desconocido» (Fernández, 2011: 194). Y no hay nada más impensable y desconocido que la muerte.

Detenido en medio del proceso de la putrefacción de la carne, el muerto viviente se resiste a admitir su destino. Tan solo conserva las más básicas y precarias propiedades vitales gracias a alimentarse de la cualidad que está perdiendo: la propia vida. No es un necrófago. Devora exclusivamente a los vivos incorporándolos a su ser por medio de un sistema digestivo que no necesariamente usa el estómago o, en su defecto, transmite la infección introduciendo a su víctima en la lógica de la que él mismo se encuentra preso. El zombi es desde este ángulo la personificación de la

angustia ante la muerte vista desde la perspectiva del materialismo¹³⁰: la irracional y violenta fagocitación de la vida producida por la putrefacción de la carne y su consecuente disolución de la consciencia y la voluntad; la desaparición cruel y absoluta como final irrevocable. Eliade dice al respecto:

La angustia ante la nada de la muerte parece ser un fenómeno específicamente moderno. Para el resto de culturas no europeas (...) la muerte es más bien un rito de paso hacia otra modalidad de existencia, y por ello se encuentra siempre relacionada con los simbolismos y los ritos de iniciación, de renacimiento o de resurrección. Eso no significa que el mundo extraeuropeo desconozca la experiencia de la angustia ante la muerte (...) Por el contrario, está altamente valorada, como una experiencia indispensable para alcanzar un nuevo nivel del ser. La muerte es la Gran Iniciación. (Eliade, 2005: 62)

Esta angustia ante la muerte que simboliza el zombi va a trascender completamente su aparente representación materialista para aparecer estrechamente relacionada en la última etapa de su mitología con varios motivos que apuntan con precisión inaudita en la dirección señalada por Eliade: la muerte como Gran Iniciación.

«La gran obra filosófica no es más que un proceso de disolución y solidificación: *disolución del cuerpo* y solidificación del espíritu»¹³¹. Durante la disolvente primera parte del *opus* alquímico «el cuerpo es presa de la disgregación y la corrupción» (Roob, 2005: 196). «La *nigredo* es el estado inicial, bien como cualidad de la *prima materia*, existente antes del caos o de la *massa confusa*, bien a causa de la separación (*solutio, separatio, divisio, putrefactio*)» (Jung, 2005: 157). Esta primera etapa se corresponde con «las dificultades y tristezas propias del comienzo de la obra (...), es decir, "con las horribles tinieblas de la mente" de las que habla *Aurora consurgens*; y estas tinieblas son a su vez una misma cosa con la *afflictio animae*, el sufrimiento del alma al que se refiere Morieno» (Jung, 2005: 183). La *nigredo* (también denominada *confusio, mortificatio* o *melancholía*) produce la liberación del «alma de su prisión en el cuerpo; pero el alma trajo consigo la oscuridad del espíritu ctónico, de lo inconsciente (...) como el alma daba vida al cuerpo y, por lo tanto, representaba el principio de toda realización, estos filósofos no pudieron evitar constatar que entonces

¹³⁰ Los «no-muertos» son «aquellos que saben que el hombre no es más que materia» (Martínez Lucena, 2010: 61).

¹³¹ D'Spagnet, J. (1730), *Das geheime Werk*, Núremberg. Cit. en (Roob, 2005: 204). La cursiva es nuestra.

el cuerpo y su mundo estaban muertos. Por eso llamaron a este estado “tumba”» (Jung, 2002b: 499-500). La *nigredo* es asociada a su vez con la *combustio*, *incineratio*, *calcinatio* o *interfectio* (asesinato) (cf. Jung, 2006: 242). «Hay que calcinar fuertemente los metales hasta reducirlos a una ceniza clara y pura (...) Y tú, pecador, piensa que será necesario sufrir alguna muerte si quieres ser como la roja piedra dorada y ascender a los cielos de la luz»¹³².

Los alquimistas proyectaban sobre la materia, entre otros contenidos de lo inconsciente, «la función de iniciación del sufrimiento» (Eliade, 2001b: 135), pero en virtud de su *sympatheia* con los procesos a los que se somete la sustancia son ellos mismos los que acceden a la experiencia de iniciación (Eliade, 2001b: 144). Podemos observar en las citas precedentes como el simbolismo de los nombres y procesos que se dan en la primera etapa de la obra alquímica giran indefectiblemente alrededor de la muerte iniciática. Esta se expresa como la partida del alma y la disolución, putrefacción y corrupción de la materia, del cuerpo. Pese a la proyección, los alquimistas también subrayaban el aspecto psicológico del *opus* caracterizado por lo morboso —aflicción, confusión, mortificación o melancolía—. El producto momentáneo y transitorio de este proceso es simbólicamente expresado por un cadáver hermafrodita (cf. Jung: 2006, 242). «¡Hombre desventurado! ¡Estás condenado a cobrar aliento en este execrable esqueleto!»¹³³.

Si partimos de que existe un vínculo simbólico entre la *nigredo* y el visceral y escatológico formato actual del mito del zombi, las correspondencias entre ambos serían hasta aquí evidentes. Mientras que este re-presenta el estado putrefacto, corrupto y descompuesto de la «materia corporal» carente de alma¹³⁴ —el cadáver, ciertamente hermafrodita y andrógino—, la psique que sufre su consecuente aflicción, mortificación, confusión y melancolía es simbolizada por los supervivientes que se enfrentan a la muerte iniciática, así como puede hallarse a su vez este estado morboso en la propia constitución enferma del zombi (el zombi es, explícitamente desde 28 días después, el producto de una infección). Si bien no será un motivo tan repetido en el subgénero

¹³² *Buch der Heiligen Dreifaltigkeit* [Libro de la Santísima Trinidad], comienzos del s. XV. Cit. en (Roob, 2005: 206).

¹³³ Hugo, H. (1624), *Pia Desideria*, Amberes. Cit. en (Roob, 2005: 228).

¹³⁴ Ya hemos desarrollado detenidamente el tema de la pérdida del alma en el mito del zombi (este es el mitologema central en las anteriores etapas del mismo) en todos nuestros anteriores trabajos, por lo que no redundaremos en él.

como otros, la calcinación y combustión¹³⁵ a las que hay que someter a la «materia» se encuentran reflejadas también en *La noche de los muertos vivientes* a través de la quema de los cuerpos.

Estos paralelismos, aislados, bien podrían ser azarosos y superfluos. Pero hay más *sympatheias*. Entre todas las referencias que hemos hecho a la *nigredo* aparece, ligado a la putrefacción, el motivo de la disolución, separación o división. Para transformar al *cadáver* en el proceso alquímico hay que someterlo a un proceso en el que se le seccionan los miembros, se trocean las partes y se mortifican (cf. Jung, 2006: 252). Su equivalencia en el mito ya ha sido señalada: «El descuartizamiento de Osiris corresponde a la *solutio*, *putrefactio*, etc.» (Jung, 2002b: 494-495). No solo Osiris es despedazado sino también Dioniso u Orfeo, precisamente los seres míticos relacionados con los Misterios griegos y greco-orientales (cf. Eliade, 1975: 190 ss.). Este mitologema es uno de los principales temas de la iniciación chamánica (Eliade, 1996: 45 ss.). Entre los Yakutes, por ejemplo, «los miembros del futuro chamán son desgajados y separados» (Eliade, 1996: 47). Un pájaro mítico «corta el cuerpo del candidato en pequeños fragmentos y los reparte entre los malos espíritus de las enfermedades y la muerte. Cada uno de estos espíritus devora el trozo que le entregan» (Eliade, 1996: 48). También entre los Esquimales es un animal el que «hiere al candidato, lo despedaza o lo devora» (Eliade, 1996: 54). El despedazamiento iniciático está presente también en el chamanismo australiano (Eliade, 1996: 54 ss.) y de otros continentes (Eliade, 1996: 60 ss.), de lo que se deduce su naturaleza arquetípica y universal. No es extraño por lo tanto que resurja en otros contextos espaciotemporales bien diferentes pero conectados por la misma estructura inconsciente, como es el caso de la alquimia o del mito del zombi. Porque el zombi también desmiembra y descuartiza a sus víctimas repartiéndose sus vísceras y miembros. «La tortura es (...) una expresión de la muerte iniciática. Ser torturado significa que *se es cortado en pedazos por los demonios-maestros iniciáticos*; dicho de otra manera: que se muere por desmembramiento. Recordemos que San Antonio fue torturado por los demonios (...) le abrieron las carnes, le dislocaron los miembros y le cortaron en pedazos»¹³⁶ (Eliade, 2005: 239). A su vez el propio zombi, demonio iniciático y «materia corporal» de la «obra» al mismo tiempo, también es despedazado, decapitado o directamente disuelto en ínfimos trozos mediante algún tipo

¹³⁵ Es conocida la función del «calor mágico» en los procesos iniciáticos. Cf. (Eliade, 2005: 171 ss.; 1996: 364 ss).

¹³⁶ La cursiva es nuestra.

de arma de fuego más o menos explosiva (*combustio, incineratio, calcinatio*) por los supervivientes.

En el mito del zombi sacrificador y sacrificado aparecieron al principio disociados en las figuras del zombificador y del zombi (cf. Carcavilla, 2012b, 2013b), pero luego, como en las visiones del alquimista Zósimo, «estas dos figuras se unen, ya que ambas padecen el mismo destino» (Jung, 2008: 241). El propio zombi es ahora el que zombifica a través de su mordedura y cualquier superviviente puede pasar en cualquier momento al *otro* lugar. Pero es que además ambos sufren los mismos procesos, como el despedazamiento/tortura o la enfermedad (ya sea esta «física» o «psíquica»). Las posiciones son intercambiables. Y es que «no hay más que seguir la evolución de las visiones para darse cuenta de que el sacrificado y el sacrificador son en última instancia un solo ser. Esta idea, es decir, la de la unidad de la *prima* y la *ultima materia*, de lo liberado y el liberador, atraviesa todas las variantes de la alquimia desde el principio hasta el final (...) es el uroboros que se devora a sí mismo» (Jung, 2008: 245). La protagonista del *remake* de *La noche de los muertos vivientes* (Tom Savini, 1990) lo dice muy claramente hacia el final de la película: «Ellos son nosotros, y nosotros somos ellos».

Otro mitologema universal compartido por el *opus* y las iniciaciones chamánicas y ritos de paso de las sociedades arcaicas es el de «ser engullido por un monstruo». En la alquimia «el *regius filius*, el espíritu, el *lógos* o *noûs* es devorado por la *physis*, esto es, el cuerpo y sus representantes orgánicos llegan a tener un predominio sobre la consciencia. El mito del héroe, sabe lo que es estar dentro del vientre de la ballena —del dragón—» (Jung, 2005: 220). El que devora es «un espíritu ctónico, por así decir, material» (Jung, 2005: 223). Acabamos de ver más arriba como, después del despedazamiento, los malos espíritus de las enfermedades y la muerte devoraban los trozos del cuerpo del candidato yakute a chamán, lo cual tiene por objeto conferir a este «la facultad de curar las enfermedades correspondientes» (Eliade, 1996: 48). Por su parte, el animal mítico de los esquimales ejercía la misma función. «Este tema iniciático ha dado nacimiento no sólo a un gran número de ritos, sino también a mitos y leyendas» (Eliade, 2005: 253). «Se trata de la típica lucha del héroe solar contra el “dragón-ballena”, (...) símbolo de (...) las fauces voraces de la muerte en que el hombre es despedazado y triturado. Quien vence a ese monstruo gana una juventud nueva o eterna. Pero para ello es preciso que, arrojando todos los peligros, descienda al vientre del monstruo (“viaje al infierno”) y permanezca allí un tiempo» (Jung, 1962: 264). «A

menudo el monstruo parece consumido por un *fuego* que el héroe ha encendido secretamente en su interior; es decir, que en el cuerpo de la muerte crea secretamente la vida» (Jung, 1962: 354). Se trata por lo tanto, al igual que ocurre con el despedazamiento, «de un misterio de muerte y resurrección simbólicas» (Eliade, 2005: 253). Estos dos temas, al igual que en la alquimia, aparecen juntos y asociados en la iniciación chamánica: «El Animal mítico Maestro de iniciación mata al neófito, descuartizándole y triturándole entre sus fauces, “digiriéndole” en su vientre» (Eliade, 1975, 67).

El tema arquetípico de «ser engullido por un monstruo» aparece claramente representado en el mito del zombi a través de su naturaleza antropófaga. La única diferencia radica en que el zombi supone el paso de la antigua posición teriomorfa del monstruo (un animal marino gigante o un dragón usualmente) al antropomorfismo, lo cual podría estar indicando el acercamiento a la consciencia de los contenidos inconscientes que este simboliza. Lo que el zombi re-presenta está ya tal vez relativamente maduro como para integrarse en la consciencia. La humanización del animal-demonio-monstruo-gigante devorador apunta hacia la conscienciación de que sacrificado y sacrificador son un mismo ser.

Existe un último elemento central más en esta condensación de motivos simbólicos estrechamente relacionados entre sí: el «apocalipsis». La aparición en masa del muerto viviente es global y transforma todo el planeta, llegando a denominarse directamente desde la pasada década «apocalipsis zombi». Las raíces simbólicas del «apocalipsis» en la historia de la cultura son muy profundas. En todo el mundo arcaico y en las civilizaciones históricas «existe una concepción del fin y del comienzo de un período temporal, fundado en la observación de los ritmos biocósmicos, que se encuadran en un sistema más vasto, el de las purificaciones periódicas (...) y de la regeneración periódica de la vida» (Eliade, 2003: 57). Esta extendidísima ontología cíclica del tiempo presupone la repetición anual del acto cosmogónico en base al cual cada «fin de año y en la espera del Año Nuevo se repiten los momentos míticos del pasaje del Caos a la Cosmogonía» (Eliade, 2003: 60). De este modo, la «eterna repetición del acto cosmogónico, que transforma cada Año Nuevo en inauguración de una era, *permite el retorno de los muertos a la vida*»¹³⁷ (Eliade, 2003: 66) y se constituye precisamente como el momento propicio para la celebración de las

¹³⁷ La cursiva es nuestra.

ceremonias de iniciación (Eliade, 2003: 71). El fin de los tiempos apocalíptico supone la aplicación «a escala macrocósmica y con una intensidad dramática excepcional» (Eliade, 1991: 62) de todo este sistema mítico-ritual cíclico, su proyección «en un *illo tempore* futuro y mesiánico» (Eliade, 2003: 105), es decir, el símbolo netamente colectivo de la muerte iniciática. «El mito del fin del mundo está universalmente extendido (...) Es el mito de la destrucción y de la creación periódicas de los mundos, fórmula cosmológica del eterno retorno (...) El fin del mundo no es nunca absoluto; siempre llega seguido de la creación de un mundo nuevo, *regenerado*» (Eliade, 2005: 70-71).

Si «en muchos pueblos primitivos la curación lleva implícita como elemento esencial *la narración del mito cosmogónico*» (Eliade, 2003: 83), tal vez lo que precisemos como «modernos» para recuperar la salud sea *la narración del mito apocalíptico*. «No puede surgir una vida nueva, como dicen los alquimistas, sin que antes haya muerto la vida vieja» (Jung, 2006: 242).

9.4. Ulises zombi

Eliade diagnosticó en 1953, fundamentándose en una metodología radicalmente transcultural (tanto espacial como temporal) y «antiprovinciana» (ecuménica y contracultural al mismo tiempo), el estado anímico de occidente que iba a cristalizar simbólicamente en el mito del zombi de modo minucioso. La concreción es asombrosa:

La angustia del hombre moderno le parecería a un primitivo esencialmente la gran prueba iniciática, la penetración en el laberinto o en la selva llena de demonios y de almas de los antepasados, la selva que corresponde al infierno, al otro mundo; es el gran miedo que paraliza al candidato a la iniciación cuando es engullido por un monstruo y se halla en las tinieblas de su vientre, o se siente troceado y digerido a fin de poder renacer como un hombre nuevo. (Eliade, 2005: 63)

Este texto supone una predicción pormenorizada de lo que estaba por llegar en el género fantástico, un fiel adelantamiento a uno de los principales símbolos culturales *pop* de la segunda mitad del siglo XX que la función transcendente colectiva iba a parir. La correspondencia es tal que incluso el laberinto, símbolo iniciático y del inframundo

(cf. Kerényi, 2006: 51 ss.), aparece re-presentado a través del exhibicionismo intestinal¹³⁸ del que da muestras tanto el zombi como sus despedazadas víctimas. El mito del zombi es la confirmación del diagnóstico de Eliade, aquel que Jung también comparte cuando se ve en la obligación de «prevenir a los pocos que puedan entenderme de que a la humanidad le esperan acontecimientos que responden al final de una era» (Jung, 2001: 287-288).

El análisis del segundo apartado nos permite descartar cualquier tipo de conocimiento o utilización consciente de todos estos elementos simbólicos por parte de Romero y sus colaboradores. Este fenómeno no es en absoluto extraño ni único. Al contrario, el mito del zombi es el producto creativo parcialmente irracional (pero no por ello carente de una lógica inconsciente que escapa a la razón, al menos en un primer momento) de la función transcendente (cf. Jung, 2004: 69 ss.) inherente al dinamismo de la psique (colectiva). El objetivo de esta función autorreguladora es la compensación de la disposición parcial consciente (unilateral) sin la cual se produciría la pérdida del equilibrio psíquico al no poderse tramitar el aumento de la tensión entre esta disposición y los contenidos que excluye y caen en lo inconsciente. La exquisita coherencia simbólica del mito del zombi no es solo interna, sino que viene avalada a su vez por la relación que mantiene con cierto aspecto central del espíritu del arte moderno. Para Jung, su inclinación a la destrucción del objeto de la visión estética y «aparente tendencia nihilista a la disolución, debe concebirse como síntoma y símbolo de una disposición de ánimo correspondiente al ocaso y a la renovación del mundo característicos de nuestro tiempo. Este estado de ánimo se deja notar en todas partes política, social y filosóficamente. Estamos viviendo el *kairós* de la "metamorfosis de los dioses", es decir, de los principios y símbolos fundamentales» (Jung, 2001: 285)¹³⁹.

Dado que «seguimos inmersos en la Edad Media (...) se necesitan profetas negativos como Joyce (o Freud), para aclarar a los medievales y extremadamente prejuiciosos contemporáneos lo «también real» (Jung, 1999: 110); o símbolos colectivos de esencia destructiva como el zombi, puesto que «para el cegado es una bendición poner la oscuridad sobre la luz» (Jung, 1999: 111). Una «*descomposición* que empieza a ser necesaria»¹⁴⁰ (Jung, 1999: 108) no es un fenómeno de decadencia:

¹³⁸ Desde Babilonia «un inframundo en forma de espiral ha sido equiparado a los intestinos» (Kerényi, 2006: 55).

¹³⁹ Eliade también comparte esta perspectiva acerca del significado genérico del arte en el siglo XX: cf. el apartado *El «fin del mundo» en el arte moderno* en (Eliade, 1991: 78 ss.).

¹⁴⁰ La cursiva es nuestra.

Por eso debemos atribuir, no sólo al *Ulises*, sino también al arte espiritualmente emparentado con él, valor y sentido creativos y positivos. Desde el punto de vista de la destrucción de los criterios heredados de belleza y sentido, el *Ulises* tiene un mérito extraordinario. Ofende al sentir tradicional, brutaliza las expectativas al uso de sentido y contenido, y constituye un escarnio de toda síntesis (...) Todos los improperios a que pueda dar lugar el *Ulises* prueban su calidad; pues se insulta desde el resentimiento del no moderno que no quiere ver lo que aún le «velan, benévolos, los dioses». (...) Sólo los modernos han logrado crear el arte del lado oscuro, o el lado oscuro del arte, es decir, ese arte que ya no trata, en voz baja o alta, de agradar, sino que dice por fin en alta voz qué es eso que ya no quiere colaborar.¹⁴¹ (Jung, 1999: 108)

Si para Jung el *Ulises* es un excelente exponente del arte moderno al suponer la cristalización de la disolución y la descomposición características del *Zeitgeist* de la época, el zombi es para nosotros el hijo *pop* del *Ulises*, la desagradable y visceral materialización plástica de su espíritu, la objetivación colectiva de su «subjetividad», la condensación simbólica del estado psíquico que refleja, su personificación en una figura imaginal. La cantidad y la cualidad de elementos y características que el *Ulises* (o al menos, que el análisis de Jung del *Ulises*) y el zombi comparten es enorme: ambos pertenecen «a la clase de los animales de sangre fría» en los que se da «un pensamiento visceral que implica una amplia supresión de la actividad cerebral, en su caso limitada fundamentalmente a la *percepción*»¹⁴² (102). Son como una tenia que «no puede hacer otra cosa que engendrar nuevas tenias, pero en cantidad inagotable» (102-103). Al contemplarlos te inunda «ese frío desapego de su espíritu que parece proceder cuando menos de las abisales regiones de los saurios —ese entretenimiento con y en las propias vísceras—»¹⁴³ (103). En el *Ulises* y en el zombi «lo destructivo parece haber sido elevado a la categoría de fin en sí mismo» (105) operando de este modo la conocida y teleológica «inversión mefistofélica de sentido en sinsentido, de belleza en fealdad» (107). Todo en ellos es «negativo y disolvente» (112), un «verdadero calvario» (117) en donde, no obstante, «todo lo negativo, la “sangre fría”, lo extravagante-banal, lo infernal y grotesco constituyen virtudes positivas» (117), incluso su total «atrofia del sentimiento» (106). Re-presentan «la aparición de lo escatológico en la Escatología»

¹⁴¹ Proponemos el ejercicio volver a leer esta cita cambiando «*Ulises*» por «zombi».

¹⁴² Todas las citas de este párrafo pertenecen a (Jung, 1999). Apuntamos solo el número de página para no dificultar innecesariamente la lectura.

¹⁴³ Hemos modificado el tiempo verbal de parecer para su concordancia.

(118) con lo que vuelven a probar que los «tesoros del espíritu no se pierden ni en la degradación del fondo del estercolero» (118). «El viejo Hermes, el padre de todos los descarríos heréticos, tenía razón: “Como arriba, así abajo”» (118). «¡Oh, *Ulises* [zombi] (...)! ¡Eres un *excercitium*, una ascesis, un torturante ritual, un procedimiento mágico (...) [en donde] se destila el homúnculo de la nueva consciencia del mundo! No dices ni revelas nada, ¡oh, *Ulises* [zombi]!, pero actúas» (121).

El género fantástico que comenzó a finales del siglo XVIII y, más concretamente, la enorme proliferación del «terror fantástico» en el XIX y el XX, son productos del alma colectiva en donde se puede comprobar la manifestación progresiva de este disolvente estado de ánimo. Si atendemos a su genealogía magnética, el mito del zombi atraviesa esta historia desde el comienzo hasta el final, siendo además, en lo que al terror fantástico se refiere, su última y más popular cristalización simbólica. El zombi es, en definitiva, la condensación de serie B cruda e irreverente del espíritu del arte de una época en la que todavía nos encontramos, arte que nos empuja al inframundo desde hace ya bastante tiempo a través de su inherente proceso de autorregulación espiritual colectiva (a través de un proceso individuación histórico y global).

Algunos consideran que este despedazamiento iniciático, la buena nueva «posmoderna» de la «fragmentación», constituye uno de los núcleos fundamentales de nuestra recientemente conquistada nueva identidad; de lo que no se dan cuenta estos críticos es de que la ulceración y descomposición de las categorías tradicionales de pensamiento supone, a la par que un fenómeno rabiosamente actual, algo que los antiguos también conocían: el eterno retorno del mito del fin del mundo, la cíclica y necesaria disolución en el caos. El sano y demoledor discurso crítico que anuncia la muerte de los grandes relatos, inconsciente de sus propias raíces, no ha tomado consciencia todavía de que él mismo es el Gran Relato actual y una nueva forma de representación del descenso al vientre del monstruo. No obstante, tiene cierto sentido que este discurso se presente como una novedad absoluta en la historia, ya que las características de esta muerte iniciática colectiva son de una magnitud y cualidad totalmente nuevas.

9.5. El arquetipo del sacrificio

La muerte iniciática (la experiencia psicológica de la muerte como Gran Iniciación) nunca es absoluta, sino el proceso psíquico necesario para alcanzar la reestructuración de la personalidad y una mayor amplitud de la consciencia. La evidente bajada a los infiernos re-presentada en el mito del zombi se corresponde psicológicamente a la confrontación con la sombra, así como el despedazamiento y la fragmentación a la imprescindible disociación que hay que someter a los componentes de la «personalidad» para poder alcanzar el nuevo equilibrio psíquico. «Ser engullido por un zombi» simboliza ese descenso a lo inconsciente a través de la introversión en el que la consciencia afronta los propios elementos psíquicos desconocidos que han sido reprimidos o no desarrollados ni diferenciados: la obtención de conocimiento a través de *los malos espíritus de las enfermedades y la muerte*. El *apocalypsis* (revelación) subraya que este proceso psíquico se encuentra actuando a nivel colectivo. Todo este complejo de mitologemas simbolizan la anulación de la consciencia, una «psicosis anticipada» donde cesa la actividad del pensamiento dirigido racional para dar cabida a los contenidos irracionales de lo inconsciente (el zombi), un proceso psíquico inevitable en el momento en el que es ya perentorio transformar y ampliar las funciones y capacidades de un yo unilateral y desorientado (los supervivientes). Esta experiencia es el único modo en el que se puede cesar de proyectar inconscientemente los arquetipos en el entorno y hacerse consciente del sentido de sus contenidos, pudiendo asumir de este modo sus valores energéticos para desarrollar integralmente las diferentes funciones psicológicas y devenir en el verdadero sujeto de la acción. El mito del zombi es uno de los símbolos que expresan este proceso que se está destilando ahora mismo en la psique colectiva cuyos matraces son todas y cada una de nuestras almas. Su simbolismo destructivo y disolvente alberga algo esperanzador (como vimos que Romero intuía), «la promesa de una renovación» (Fernández, 2011: 103), renovación explícitamente simbolizada en varias de las películas por una final «ascensión a los cielos»¹⁴⁴. Varias cintas de Romero (*Zombi* y *El día de los muertos*) o la paradigmática

¹⁴⁴ El motivo de la ascensión a los cielos es, junto al descenso a los infiernos y el descuartizamiento iniciático, uno de los principales temas de las iniciaciones chamánicas (Eliade, 1996: 46). La ascensión suele seguir al descenso (Eliade, 1975: 166), aunque a veces se encuentra solo uno de los dos temas (principalmente el descenso). En la alquimia el tema del ascenso precede la mayoría de las veces al descenso (Jung, 2002b: 213 ss.), pero este descenso es a la tierra, no al inframundo. En verdad, la muerte y la bajada a los infiernos ocurre antes que el ascenso del alma (cf. Jung, 2006: 241-255) tal como la *albedo* sigue a la *nigredo* en las fases del *opus*. No obstante, queremos subrayar que la relación entre

28 días después —película con la que da comienzo la re-popularización del zombi a principios del nuevo milenio— concluyen con el rescate o la huida de los supervivientes en *helicópteros o aviones. El fin del mundo siempre llega seguido de la construcción de un mundo nuevo*, regenerado.

«En tanto en cuanto el transcurso dramático de la misa representa *la muerte, el sacrificio y la resurrección* de un dios, y la inclusión y la participación en este proceso del sacerdote y la comunidad cultural, siempre es posible poner en relación su fenomenología con otros *usos culturales muy similares, aunque primitivos*»¹⁴⁵ (Jung, 2008: 260). En este sentido, el mito del zombi puede ser visto como una eucaristía *inconsciente y apocalíptica*, un *gore teoqualo* azteca imaginal del fin de los tiempos en donde el sacrificado y el sacrificador (Jesucristo y Judas, Osiris y Seth, Dioniso y los Titanes, el héroe y el monstruo) son, más claramente que antes, un solo ser. Para que la equivalencia «misa = mito del zombi» se haga inteligible solo hay que sustituir la inclusión y la participación del «sacerdote» (y la comunidad cultural) por la del «individuo» (y la sociedad), y el descuartizamiento-muerte-ingestión del «dios» por el descuartizamiento-muerte-ingestión de la «humanidad» (totalidad). Hace ya unos dos mil años, cuando «el cristianismo hizo por fin de la celebración del misterio una ceremonia abierta a todos» (Jung, 2008: 311), se comenzó a tomar consciencia de que en la relación con lo *divino* el único mediador efectivo es la experiencia personal de *uno mismo*. Ahora el mito del zombi —esa radical *aparición de lo escatológico en la Escatología, del tesoro en el fondo del estercolero*— podría estar anunciando una conscienciación del *misterio* al subrayar simbólicamente la identidad entre sacrificado y sacrificador a través de la antropomorfización del monstruo. La *sombra*, más explícitamente que nunca antes en el mito, somos *todos nosotros (ellos son nosotros, y nosotros somos ellos)*; la muerte iniciática es *apocalíptica*, verdaderamente colectiva. Ya no es necesario el intermediario-especialista en lo *sagrado* para que nos guíe en la experiencia de la bajada a los infiernos, pues el inframundo es nuestro hogar y el guía *uno mismo*. Tal vez el mito del zombi suponga, en definitiva, la proclamación inconsciente de una iniciación global, de una transformación psicológica personal y colectiva al mismo tiempo: la muerte de toda nuestra estructura psicológica en la que estamos contenidos y su posible regeneración. La *unio mentalis*, esa unificación interior

estos mitologemas en la alquimia y las iniciaciones chamánicas es más compleja que su re-presentación en el mito del zombi.

¹⁴⁵ La cursiva es nuestra.

con el *espíritu oscuro* que no se pudo alcanzar en la década de los treinta del siglo pasado (Carcavilla, 2012b: 100), parece ahora posible.

Pero hay una diferencia fundamental¹⁴⁶ entre la misa y el mito del zombi que sitúa ambos fenómenos en esferas psíquicas muy distintas y que es preciso subrayar: mientras que la primera tiene un «proceder marcadamente consciente» (Jung, 2008: 282) producto de siglos de historia¹⁴⁷, el segundo es una formación espontánea de lo inconsciente. Para que el *sacrificio* —la muerte iniciática— tenga su «efecto psíquico estructural», es decir, para que el yo pueda ser transformado a través de la supresión de sus aspiraciones egoístas y verse ampliado por los contenidos del sí-mismo, «uno debe saber que está ofrendándose o entregándose» (Jung, 2008: 271). Si la muerte (del yo) no es voluntaria y consciente no puede constituir un verdadero acto de autorreflexión que amplíe la consciencia tomando conocimiento de lo inconsciente. «De ahí que inmolarse inconscientemente sea sólo un incidente, y no un acto moral» (Jung, 2008: 278). Solo cuando el sacrificio es intencionado la pérdida de lo sacrificado «no es una pérdida real, sino todo lo contrario, es decir, una ganancia, porque el hecho de que una persona *sea capaz de sacrificarse demuestra que es dueña de sí misma*» (Jung, 2008: 271). Un proceso de individuación inconsciente en el que el yo no se fragmenta y muere para ir conscienciando los contenidos del sí-mismo es una ilusión que no coagula, una representación que no adquiere realidad, una complacencia en el sueño, tan solo una esperanza que no se cumplirá. O peor: un proceso inconsciente del que no se toma consciencia puede fácilmente proyectarse en el exterior y actuarse. Y como de lo que aquí se trata es del advenimiento colectivo de la muerte, el *acting out* que está en juego al proyectarse el monstruo despedazador y devorador en el otro es la guerra, tal como ocurrió en el prelude de la Segunda Guerra Mundial (Carcavilla, 2012b: 101 ss.; cf. Carcavilla, 2013b). De la actitud de la consciencia de nuestra época depende «que la irrupción de esas fuerzas y de las imágenes y representaciones a ellas asociadas tomen una dirección constructiva o catastrófica» (Jung, 2001: 284).

¹⁴⁶ Obviamente, las diferencias simbólicas y de otros tipos entre la misa y el mito del zombi son variadas y enormes, tanto o más como las que hay entre la primera y la visión de Zósimo (cf. Jung, 2008: 282 ss.), yendo mucho más allá de lo que aquí vamos a resaltar. No obstante, y pese a que la comparación sea grotesca, es un hecho que comparten en buena medida la misma estructura arquetípica, único punto por el que aquí nos interesamos.

¹⁴⁷ Lo cual no quiere decir que los feligreses participen en el rito conscientemente. De hecho, cada vez son menos los que participan de la misa en cualquiera de sus modos, fenómeno que precisamente cataliza el movimiento hacia lo inconsciente de su estructura mítica (psicológica) subyacente y su consecuente retorno en fantasías colectivas como el zombi.

«Lo que sacrifico son mis intenciones egoístas, con lo que a la vez renuncio a mí mismo. Por ello todo sacrificio es en mayor o menor medida una autoinmolación» (Jung, 2008: 276). Si para el sacrificio que supone el proceso psíquico iniciático la muerte del yo es fundamental, ¿qué dice el mito del zombi acerca de *nosotros*, del yo colectivo, de nuestra conducta ante la emergencia de todos estos contenidos? Porque, que aquí y ahora podamos reconocer la estrecha identidad entre héroe y monstruo, entre yo y sombra, no implica que la representación del yo en el mito (lo que realmente estamos *haciendo todos nosotros actualmente* según él) se haga consciente de ello. La respuesta de nuestra fantasía colectiva a esta pregunta es constante: el heroico grupo de supervivientes, personificación del yo colectivo, se resiste tenazmente a la muerte iniciática pese a afrontar, hasta cierto punto, los sufrimientos psíquicos del descenso a los infiernos. Quieren volver a su anterior situación a través de la agresión y la violencia. Aunque se ven parcialmente reflejados en el *cadáver*, lo tratan con absoluto desprecio, como mera materia infame y no como *materia* de la *obra*, no como la materia de su propia transformación. Como Hércules, nuestro ego heroico (cf. Hillman, 2004: 156 ss.) pretende salir victorioso en su bajada a los infiernos matando a la muerte misma. Somos, como aquel, enemigos de la muerte y rechazamos el sacrificio y la autoinmolación de la iniciación. «Nuestra civilización, con sus monumentos a los héroes, tributos a la victoria sobre la muerte, ennoblece el ego hercúleo que no sabe cómo comportarse en el inframundo» (Hillman, 2004: 156-157). Este culto al héroe guerrero no iniciado —el amor extremo a la personalidad fuerte y poderosa con la que nos sentimos más o menos secretamente identificados y atraídos con total independencia del contenido de su discurso, incluso en los momentos en los que es ineludible afrontar su propia descomposición— domina nuestro universo imaginal y se encuentra en todas partes: en la política, en el mundo financiero, en la universidad, en la élite intelectual, en la ciencia, en el cine, en la televisión, en la publicidad, en la psicología y en la vida más íntima y cotidiana de todos nosotros a través de la adoración del yo autosuficiente. Por ello hemos desterrado a la muerte de la vida pública a todos los niveles, como puede detectarse en fenómenos tan dispares como el forzosamente vigoroso y artificialmente luminoso discurso del político profesional y del científico que, anclado en el ingenuo ideal del progreso, de ningún modo quiere entrar en la oscuridad del inframundo; o en la forma en la que ocultamos los efectos más concretos y palpables de la muerte maquillando a nuestros muertos. Esta tenaz resistencia del yo a que la muerte ejerza su necesaria función transformadora es lo que propicia que nuestra

cultura se encuentre asentada y detenida en medio de una muerte iniciática colectiva (cf. Eliade: 2005, 70) que no sabe ni puede resolver. Pese a que nuestro momento histórico sea probablemente el más autocrítico de la historia de occidente, incluso tal vez de la historia universal, la salida del inframundo y la regeneración no ocurrirán hasta que no tomemos consciencia de la escisión que existe entre lo que *decimos* y lo que *hacemos*, hasta que nuestro ego heroico y su necesidad de triunfo (social) muera definitivamente junto con todas las instituciones que lo sustentan y el deseo de poder (sobre el otro) se transforme en el acogimiento del otro interior, en «el advenimiento de un (ciertamente no deseado) extraño o enemigo (*hostis*) a recibir en nuestra casa como huésped (*hospes*)» (Giegerich, 2007: 58). El zombi es el símbolo de la detención en medio de la muerte iniciática colectiva así como, y por ello mismo precisamente, la personificación de este extraño enemigo al que hay que acoger como huésped.

9.6. Epílogo: la psique colectiva

El psicoanálisis, con su escucha del discurso inconsciente de lo rechazado —con su escucha del *logos* de la *psique*, esa repugnante y barata *prima materia* que se encuentra hasta en el estiércol—, es menos un *conocimiento* del *alma* (un conocimiento *sobre* el alma) que un conocimiento *del* alma (un conocimiento *de la propia* alma), pues es el *saber del síntoma* (el saber *contenido* en el síntoma) el que conduce al conocimiento y no el *conocimiento del síntoma* (el conocimiento *acerca* del síntoma) el que conduce al saber. Psicoanálisis es *análisis del alma*: no somos *nosotros* los que analizamos el *alma* sino que es el *alma* la que nos analiza a *nosotros*. «El inconsciente es ese sujeto ignorado por el yo (...) el yo es un objeto» (Lacan, 2004: 72-73). El *ello* «es el sujeto» (Lacan, 2004: 370). O como dice Jung, mucho antes pero menos radicalmente: «Hay que diferenciar, lo más acusadamente posible, la relación del individuo con el objeto exterior de la relación con el sujeto (...) El sujeto considerado como objeto “interior” es el inconsciente» (Jung, 1971b: 200). Por ello Lacan afirma que la *experiencia analítica* no significa que «devenga un yo cada vez más fuerte, integrante y docto. Por el contrario, significa que el yo se convierte en lo que no era, significa que llega al punto donde está el sujeto» (Lacan, 2004: 479), al punto donde está el alma.

Esta experiencia en donde el sujeto que analiza no es el *yo* sino la *psique* a través de su *logos*, el síntoma y el símbolo, fue el verdadero punto de partida del psicoanálisis: las «enfermedades creadoras» de Freud y Jung (Ellenberger, 1976: 510 ss., 751 ss. 991 ss.). El *autoanálisis* no fue *de ellos*, sino del alma, pues es ella la que con su (auto)*análisis* los *fragmentó*; es ella la que nos desmiembra, nos descuartiza y nos despedaza. El alma «trabaja a través de la destrucción, la disolución, la descomposición, la separación y el proceso de desintegración (...) Desde esta postura podemos entender la necesidad de términos como *psicoanálisis* (Freud) y *psicología analítica* (Jung)» (Hillman, 2004: 48). Efectivamente, ello se vio pronto reflejado en la particular «epistemología» psicoanalítica caracterizada por la circularidad y el autocontenimiento metodológico. El psicoanálisis es todo para sí mismo, pues no es solo un método terapéutico y un corpus teórico de conocimientos, sino su propio método de investigación, absoluta novedad en las «ciencias humanas» fundadas en la importación y adaptación del método experimental. Este *autoanálisis* continuo del psicoanálisis supuso la cristalización metodológica de la circularidad autocontenida propia del alma, tomando de este modo la psicología consciencia por primera vez de que su objeto de estudio es el mismo que su método de observación: la *psique*. No obstante, esta conscienciación fue muy difícil de soportar por parte del «yo», por lo que el psicoanálisis cayó pronto en el error de volver a invertir regresivamente su descubrimiento sobre el saber *contenido* en el síntoma e inconscientemente, pese a decir lo contrario, entregó su método de investigación al conocimiento supuestamente objetivo recién adquirido por el *yo acerca* del síntoma. Por eso Deleuze y Guattari dicen que el psicoanálisis es intrínsecamente perverso: porque re-territorializa los flujos de deseo¹⁴⁸ (Deleuze y Guattari, 1973: 324) volviéndolos «a cargar en un sistema subjetivo de representación del yo» y codificándolos «sobre la territorialidad residual de Edipo» (Deleuze y Guattari, 1973: 344). La tendencia al dogma y al sectarismo de las instituciones psicoanalíticas y los continuos y múltiples cismas (*escisiones*) en su historia, dinámica de poder netamente *yoica* en donde cada *ego* defiende su conocimiento *acerca* síntoma, así lo evidencia. Paradójicamente, esta dinámica es en sí misma el reflejo del (auto)*análisis* del alma, su labor de fragmentación, escisión y desmembramiento del yo, o mejor: el reflejo de la dialéctica entre el trabajo de

¹⁴⁸ Aunque existan diferencias, estos «flujos de deseo» (la Libido, entendida por Deleuze y Guattari como la esencia subjetiva abstracta del deseo) se asemejan en varios aspectos con la dinámica de lo que nosotros denominamos «alma».

disolución y desintegración del alma y la resistencia del yo a la muerte. Este es el estado actual, no solo del psicoanálisis, sino de la psicología en general con toda su infinitud de orientaciones ideológicas (que mayoritariamente insisten, no por casualidad, en el fortalecimiento del yo), lo cual no es en última instancia otra cosa que el reflejo de la fragmentación actual de la psique colectiva. «Despedazar¹⁴⁹ es el síntoma, el cual indica una necesidad psíquica de esta época» (Hillman, 1987: 135).

A este proceso de fragmentación se refiere Hillman cuando habla de *patologizar* o *desmembrarse*: «A través de la fantasía patologizada de la desintegración, el alma se sale de unas estructuras demasiado rígidas y centralizadas (...) Estas imágenes (...) arrancan violentamente al “yo” de su identidad integradora, de su inocencia e idealización del ser humano, abriéndolo al inframundo de la vida psíquica. (...) La desmembración hace posible un nuevo estilo de reflexión dentro de la psique» (Hillman, 1999: 238). Y es que la neurosis, con sus fantasías patológicas, es «el primer signo, aunque distorsionado, de la emergencia de una nueva intencionalidad o significado, (...) la emergencia de una nueva personalidad hasta ahora no realizada y ya no un mero trastorno a ser abolido (...) El verdadero terapeuta no es el analista, sino la enfermedad» (Giegerich, 2007: 57-58). O dicho de otro modo: La máquina deseante «no marcha más que estropeándose»; su funcionamiento consiste en «convertir constantemente el modelo de la muerte en otra cosa distinta que es la experiencia de la muerte (...) La experiencia de la muerte es la cosa más corriente del inconsciente, precisamente porque se realiza en la vida y para la vida, en todo paso o todo devenir» (Deleuze y Guattari, 1972: 340).

El mito del zombi es uno de los símbolos de esta dinámica *desterritorializadora*, disolvente y desintegradora que está (auto)*analizando* (psicoanalizando) la *psique* colectiva actualmente, pero no el único. Hay otros muchos indicios simbólicos de esta dinámica: el psicópata y sus descuartizamientos y, en ocasiones, incluso engullimientos, como en *La matanza de Texas* (Tobe Hooper, 1974) o *El silencio de los corderos* (Jonathan Demme, 1991); la enorme proliferación de lo apocalíptico, postapocalíptico y distópico en libros, videojuegos y películas; el explícito desmembramiento del gore; el interés por los inframundos morbosos que se reflejan en una ingente cantidad de series y películas de guerra, mafia o delincuencia (recordemos de entre todas ellas *El padrino* —

¹⁴⁹ *Trashing*, palabra del *slang*, puede traducirse también por *destruir*, *destrozar*, *arrasar* o incluso *comer gente*, así como hace referencia también a *criticar* en el sentido de *analizar* o *revisar*. La traducción de las citas de esta obra de Hillman y de la de Giegerich son nuestras.

Francis Ford Coppola, 1972— y su enorme éxito entre el público)... Este entramado simbólico ha trascendido incluso la ficción para instalarse ampliamente en nuestra realidad imaginal cotidiana: la redundancia de los informativos en el crimen, el asesinato, la violencia, la guerra y la catástrofe; los repetitivos e infernales concursos de televisión en donde se tortura al yo; la fragmentación del cuerpo en la pornografía; la irrisoriamente clínica pero efectiva escisión psicótica de la publicidad; el continuo borboteo del *estírcol más repugnante* en los *reality shows*... y la gran red, Internet, unificándolo todo. ¿No supone todo ello una bajada a los infiernos psicológica que despedaza la idealización del yo heroico, una *nigredo* colectiva en donde emerge el *logos* del *alma* que *nosotros* no queremos ver ni escuchar? ¿No se ha convertido la tecnología de las comunicaciones, sin *nosotros* quererlo, en un útero imaginal del que no podemos escapar y que nos confronta a diario con la sombra, un *entretenimiento con y en las propias vísceras* y heces? Estamos siendo continuamente torturados, desmembrados y devorados en el vientre de esta «realidad virtual» imaginal apocalíptica que el alma (el *sujeto del inconsciente*, la *máquina deseante*) ha creado a través de la tecnología para iniciarnos. A la par que el yo trata ingenuamente de alejarse de todo sufrimiento y redimir al alma mediante la transformación científico-tecnológica de la materia (Carcavilla, 2013b: 151 ss.), el alma trata de transformar al yo torturándolo y despedazándolo a través de la cueva imaginal que ha creado con la materia tecnológica¹⁵⁰.

«C. G. Jung dijo una vez que en nuestra “neurosis está oculto nuestro mejor amigo o enemigo”» (Giegerich, 2007, 27). No es por ello ninguna casualidad que el mito del zombi aparezca en la historia de occidente en los momentos en los que la neurosis (o psicosis) colectiva —la escisión y el desmembramiento— alcanza ciertos puntos críticos de consecuencias inmediatas opuestas. El mito surge entre el Crac del 29 y el ascenso de Hitler al poder (entre la publicación de *La isla mágica* de Seabrook y la película *White Zombie* de Halperin, —cf. Carcavilla, 2013a: 3—); toma su forma actual en el año 68 con *La noche de los muertos vivientes*, año en el que se produce el Mayo del 68 en Europa y el momento álgido del movimiento contracultural en los Estados Unidos; y sufre finalmente el mayor aumento de su producción a partir de los preludios de la crisis actual. Tanto el periodo de entreguerras como el año 68 fueron momentos

¹⁵⁰ Debemos mucho en este párrafo, desde los primeros puntos suspensivos, a los textos de la segunda parte del libro de Giegerich que citamos. No obstante, no podemos decir que coincidamos precisamente con sus tesis. Como esta discusión nos llevaría demasiado lejos debemos dejarla para otro lugar.

revolucionarios y destructivos en donde lo oculto en la neurosis forzó a la consciencia yoica a ir más allá de sí misma y transformarse. No obstante, ambas neurosis se resolvieron de modos muy diferentes: en los años treinta, al proyectarse inconscientemente en el otro la venida de la muerte del yo, a través del *acting out* que fue la II Guerra Mundial; a finales de los sesenta, al asumirse conscientemente esta muerte, mediante la cristalización de diversos movimientos sociales, políticos y culturales. La crisis actual comparte rasgos con estos dos momentos históricos, por lo que todavía está por ver si lo que se esconde en nuestra fragmentación toma la forma de nuestro mejor amigo o enemigo. La resolución en un sentido u otro depende de nuestra propia capacidad de aceptar voluntaria y conscientemente el desmembramiento, la devoración y la muerte del yo, de contener y sufrir psicológicamente la iniciación y no proyectarla en el otro. Incluso tal vez podría estar a nuestro alcance el cese de los ciclos neuróticos colectivos —o, al menos, el cese de su actuación— si se llevara la desmembración hasta a sus últimas consecuencias: la atomización absoluta. Pero, ¿estamos dispuestos a sacrificar el triunfo y la victoria del héroe sobre la vida (de los otros) y aceptar la asunción del iniciado de la muerte (del yo)? ¿Queremos en verdad, consciente y voluntariamente, inmolar la ilusoria satisfacción inmediata de la subjetividad del yo y su sufrimiento cíclico eterno para abrirnos al sufrimiento inmediato de la realidad objetiva del alma y la transformación de la consciencia?

Capítulo 10. DISCUSIÓN: HACIA UNA PSICOLOGÍA DE LA CIENCIA Y LA TECNOLOGÍA

Presentamos a continuación el capítulo de *Discusión*, tal y como determinamos en el apartado *Estructuración de los capítulos*. Este capítulo se hace necesario al haber respetado el texto original de los artículos publicados, como ya explicamos y justificamos en el apartado que acabamos de mencionar.

Las razones de haber escogido esta opción en lugar de realizar una nueva reconfiguración y redacción de los textos son fundamentalmente tres: En primer lugar, porque no hemos tenido que introducir *modificaciones* (sí, en cambio, *amplificaciones* y *conexiones*, motivo por el cual se precisa justamente de este capítulo) a lo expuesto en los artículos publicados, así como porque (ya lo dijimos) guardan entre ellos a nuestro juicio una conectividad y una coherencia cronológica, discursiva y lógica suficientes. En segundo lugar, porque hemos querido respetar el proceso de formación de nuestro estudio, su génesis, para así poder dar cuenta de su propia historia interna y de su generación orgánica (es decir, para así poder dar cuenta de qué modo el mito del zombi *en sí mismo* nos ha ido conduciendo por su propio trayecto analítico, pues *no se trata solo de ser comprendidos por el fenómeno, sino de poder ver de qué modo hemos ido siendo comprendidos y pensados por él*). Y en tercer y último lugar, porque con la tesis así estructurada el lector de los artículos tiene a su disposición un material con el que puede ampliar su información y profundizar en el tema sin tener que releer de nuevo innecesariamente los mismos textos por haber introducido en ellos, si así hubiera sido el caso, ciertas modificaciones.

10.1. Puntualizaciones en relación a la historia editorial

Como ya apuntamos, el orden en el que hemos presentado los artículos, que respeta la continuidad discursiva y cronológica, no se corresponde con el orden en que fueron publicados. El primero que vio la luz fue el tercero de la serie, *Estructura arquetípica*; el segundo en aparecer fue *The Magic Island*; el tercero *White Zombie*; y el

cuarto y último *Desmembramiento sacrificial colectivo*; es decir: el único artículo que no fue publicado en el momento que le correspondía en la sucesión narrativa fue el tercero, que se adelantó a los dos primeros de la serie. O, desde un punto de vista más estricto, más bien fue el último de los artículos el único en respetar su lugar en la serie, puesto que el segundo en publicarse es el primero en el orden discursivo y el tercero que vio la imprenta el segundo de la serie. La causa de la condición “prematura” de *Estructura arquetípica* fue estrictamente editorial, pero no por ello dejó de tener ciertas consecuencias en el desarrollo progresivo de los planteamientos que se va realizando en los sucesivos artículos. En primer lugar, cabe señalar que en este estudio no pudimos hacer referencias a los dos anteriores dado que todavía no habían sido siquiera aceptados por las revistas correspondientes. En segundo lugar, y más importante todavía: dado que *The Magic Island* y *White Zombie* fueron aceptados después (o justo en el momento, para ser más exactos) de la publicación de *Estructura arquetípica*, algunos de sus contenidos (sobre todo los de *White Zombie*) fueron desarrollados durante su corrección y, por lo tanto, con posterioridad a la finalización de la escritura de *Estructura arquetípica*, razón por la cual este último no pudo ser modificado en consecuencia ni seguir en ciertos puntos la lógica argumental de los anteriores hasta el final. No por ello pensamos que se haya roto la coherencia discursiva entre los capítulos tal y como los hemos presentado, pero si creemos que lo primero que hay que hacer ahora es señalar las posibles aparentes contradicciones que hayan podido surgir de la lectura de los tres primeros (fundamentalmente, si no exclusivamente, entre el segundo y el tercero) por no haber podido concretar las correspondientes puntualizaciones en *Estructura arquetípica*.

White Zombie y *Estructura arquetípica* fueron de hecho originalmente un solo artículo, pero tuvo que ser dividido en dos por su excesiva longitud. Tras esa partición, *White Zombie*, que en un principio estaba pensado como mera introducción a *Estructura arquetípica* —y en donde solo se desarrollaba el plano metafórico/alegórico de la figura del zombificador y de la “zombi blanca”—, acabó sufriendo las modificaciones que acabamos de comentar, creciendo hasta convertirse en lo que es ahora. Ambos artículos son en este sentido profundamente complementarios y, pese a la diferente perspectiva que se adopta finalmente en cada uno, concuerdan más de lo que pueda parecer tras una primera lectura, solo que no se han podido precisar exhaustivamente sus conexiones, tanto por las razones aducidas como debido al espacio limitado que caracteriza a este tipo de publicaciones. Las contradicciones aparentes de las que hablamos tal vez queden

resueltas si tomamos como principio la siguiente propuesta: leer *Estructura arquetípica* a la luz de *White Zombie*, teniendo muy presentes sobre todo sus conclusiones; pero también, a su vez, leer *White Zombie* tomando en consideración lo que se dice en *Estructura arquetípica*, puesto que debido a la peculiar temporalidad de la escritura (de “ida y vuelta”) *White Zombie* es en cierto sentido tanto la introducción como la continuación del otro.

White Zombie se centra en el significado histórico del mitologema de la pérdida del alma/rapto del ánima tal como aparece en las primeras obras del mito del zombi y sus antecedentes hipnóticos¹⁵¹, adoptando así un punto de vista más crítico, mientras que *Estructura arquetípica* adquiere una perspectiva más descriptiva al fijarse su análisis en la caracterización del esquema arquetipal general de las mismas obras — obras en las que su elemento principal es el mitologema que se analiza en profundidad (histórica) en *White Zombie*, pero no el único—. Aunque ambos enfoques son simbólicos y ambos tratan de captar el sentido inconsciente de las (mismas) obras analizadas a través de una lectura arquetipal, uno trata de desarrollar en profundidad sus connotaciones e implicaciones históricas y diferenciales, mientras que el otro tiene preferencia por el esquema atemporal que las estructura. Son las dos caras de una

¹⁵¹ Nos gustaría aprovechar esta ocasión para señalar algo acerca de este mitologema, algo que no subrayamos adecuadamente en el capítulo al que aquí aludimos y que, si bien no afecta al planteamiento estructural de nuestra argumentación, si tiene una importancia de considerable peso a la hora de estimar la validez general de nuestra lectura del estado anímico de la psique colectiva, al menos en lo que respecta al periodo caracterizado por la vigencia de dicho mitologema. La pérdida del alma/rapto del ánima no comparece solo en los antecedentes “hipnóticos” del mito del zombi y en las películas pertenecientes a su segunda etapa, sino que es un elemento simbólico fundamental de las más exitosas obras del “monstruario” del siglo XIX y los dos primeros tercios del XX: el monstruo de Frankenstein acaba con la vida de Elizabeth, la esposa (ánima) de su creador, durante su noche de bodas; Drácula vampiriza y se apodera del alma de Lucy y Mina; el fantasma de la ópera secuestra a Christine (*Le Fantôme de l’Opera*, Gaston Leroux, 1910); Kong rapta a Ann Darrow (*King Kong*, Merian C. Cooper, 1933), el monstruo de la laguna negra rapta a Kay (*Creature from the Black Lagoon*, Jack Arnold, 1954), etc. etc. Los significados concretos del mitologema en las diferentes obras varían sin duda respecto a los que pudimos extraer al analizar su aparición en el universo del mito del zombi (es decir, respecto a su relación con el totalitarismo y la consciencia científica fundamentalmente), pero no por ello su sentido simbólico nuclear deja de ser el mismo en todas ellas: la pérdida del alma (en diferentes contextos). No es este el lugar para analizar detenidamente dichos significados concretos ni los pormenores de nuestra afirmación, pero sí pensamos que, de cualquier modo, estos datos muestran por sí mismos la enorme importancia de este mitologema en la dinámica de la psique colectiva contemporánea. Un dato adicional y relevante respecto a la naturaleza crucial y general del mismo, que habría que sumar a nuestro análisis de la lectura de Burleigh del Tercer Reich —ese *rapto excepcional del alma*—, es la reciente publicación del historiador Christopher Clark del libro sobre la Primer Guerra Mundial «*Sonámbulos. Cómo Europa fue a la guerra en 1914*» (Clark, 2014).

Este mitologema, como se deduce de la lectura del capítulo 9, desaparece de escena en su forma de rapto “explícito” en la última etapa del mito del zombi (no así en su forma “implícita”, es decir, que el zombi sigue obviamente simbolizando en sí mismo la pérdida del alma). Al mismo tiempo, como más tarde veremos, la figura del ánima pasa a una *posición diferente*. Hemos de señalar de nuevo que, como también subrayaremos luego, estos cambios no ocurren exclusivamente en la esfera del zombi.

misma moneda o de una misma hoja (de una hoja del árbol del amor, que también es el de Judas), o las dos caras mutuamente reversibles de esas prendas de vestir en las que el interior puede ser también el exterior, y viceversa; o mejor: la misma superficie continua de la banda de Moebius.

Es posible que una de las contradicciones aparentes más visibles entre el séptimo y el octavo capítulo sea la caracterización de la figura del hipnotizador-zombificador: en *White Zombie* comparece como símbolo de la consciencia científica, mientras que en *Estructura arquetípica* vemos en ella a la sombra colectiva. Siguiendo esta línea, podría encontrarse una segunda contradicción, derivada directamente de esta primera, en lo que se dice acerca del nazismo: en el séptimo capítulo, que este es el producto reflejo de la consciencia científica, o al menos comparte con ella la misma lógica; en el octavo, que fue el efecto de la proyección de contenidos inconscientes (de la sombra no reconocida ni integrada en la consciencia y de las fantasías apocalípticas relativas al *ragnarök* —bajada a los infiernos—). No obstante, si se observa esta doble pareja de afirmaciones con un poco de detenimiento se puede constatar que no hay contradicción alguna entre ellas: la proyección de contenidos inconscientes del nazismo, cualesquiera que sean (aunque con preferencia por la propia inferioridad), el no reconocimiento de su naturaleza psicológica y la creencia de su existencia literal, es precisamente, tal y como desarrollamos en *White Zombie*, lo que caracteriza a la consciencia científica y su imposibilidad de ver psicológicamente (el rapto del ánima, de la fantasía). Lo decimos al final de *Estructura arquetípica*: la sombra se ha apoderado de la consciencia, es decir, que *sombra y consciencia coinciden*, pues la consciencia (que no la psique) no es más que una pantalla, una *tabula rasa* en donde el yo pugna con los sujetos de lo inconsciente. En este sentido, a lo que verdaderamente se refiere la expresión *integración de los contenidos de lo inconsciente en la consciencia* es a la integración de dichos contenidos en la *autoconsciencia*, en el yo autoconsciente, ya que, paradójicamente, el yo consciente puede ser profundamente inconsciente desde el momento en que no reconoce los contenidos inconscientes que han asaltado la consciencia y que lo poseen, ese yo que todo el mundo ve excepto uno mismo (y que, pese a que yo no lo llame “yo”, es parte integrante de “mi” yo). Siguiendo esta línea, el hipnotizador-zombificador simboliza al mismo tiempo tanto a la sombra como a la consciencia científica, o dicho más claramente: *la (in)consciencia científica es la sombra de nuestro tiempo*, nuestra neurosis. Este es el significado nuclear del mito del zombi, con toda su carga de ambigüedad, ambivalencia y paradoja, pues la neurosis

puede ser, como el Mercurius alquímico, nuestro mejor amigo o nuestro peor enemigo, nuestra fortuna o nuestra perdición, la emergencia de una nueva “personalidad” —de una nueva estructura de consciencia— que puede tomar una dirección constructiva o catastrófica.

Precisamente este punto relativo a la ciencia es el que no pudimos desarrollar adecuadamente en el tercero de nuestros artículos (en donde solo se hace alusión a ello a través de las referencias a la *técnica* y a la *instrumentalización* que el hipnotizador-zombificador aplica), ni tampoco en el cuarto y último de ellos, aquí estrictamente por motivos de espacio. En *Desmembramiento sacrificial* se deja apuntado al principio que la causa de la zombificación en la última etapa del mito (el motivo de la creación del zombi en los relatos y, por lo tanto, del descenso a los infiernos que estos simbolizan) es prácticamente siempre algún tipo de negligencia científica, pero poco más (tan solo algo en el último apartado, concretamente) se dice al respecto. El simbolismo de este motivo constante es, no obstante, crucial, tal y como puede colegir el lector prevenido que haya leído nuestro *White Zombie*, pero, a su vez, no solo negativo como allí lo desarrollamos, sino ambivalente y paradójico como la caracterización de la iniciación y la neurosis colectiva que se plantea en *Estructura arquetípica* y en *Desmembramiento sacrificial*. Como dijimos en el capítulo 9, *el zombi es el símbolo de la detención en medio de la muerte iniciática colectiva así como, y por ello mismo precisamente, la personificación de ese extraño enemigo al que hay que acoger como huésped*. Se hace entonces necesario ahora conectar el segundo de nuestros artículos con los dos siguientes, explicitar la relación entre la pérdida del alma producida por la (in)consciencia científica y (la detención de) el proceso de muerte iniciática colectiva (bajada a los infiernos) en el que nos encontramos; desarrollar, en definitiva, el papel de la ciencia en la dinámica actual de fragmentación y transformación que está sufriendo nuestra estructura psicológica, o lo que es lo mismo, las condiciones y características históricas, no meramente arquetipales, del mismo.

10.2. Simbolismo negativo de la ciencia en la última etapa del mito del zombi

A partir de *La noche de los muertos vivientes* de Romero el nuevo zombi ya no es el instrumento teledirigido por los diferentes Caligaris, sino el producto negligente (o lo que es lo mismo a nivel simbólico: inconsciente) y generalizado de una sociedad regida unilateralmente por la razón tecno-científica que busca en la transformación de la materia la salvación de su alma. Esta razón tecno-científica aparece representada eventualmente por el delirante prometeo moderno, el “doctor loco”, sustituto opcional del hipnotizador-zombificador, pero las más de las veces por instituciones científicas (en *La noche de los muertos vivientes*, por ejemplo, la producción del zombi se debe a la radiación proveniente de un satélite lanzado y destruido por la NASA). A su vez, en comparación con la anterior etapa, el zombi se ha convertido en algo extremadamente primitivo, violento y cruel, «en suma, todos los poderes de las tinieblas»¹⁵² (Jung, 2001: 211), hasta el punto de que sus únicas funciones son despedazar y devorar cuerpos. No obstante, la única forma de acabar con esta irracional antítesis del ideal ilustrado es, curiosamente, destrozándole el *cerebro* —motivo fundamental en esta última etapa del mito—, lugar donde reside al parecer su impulso destructivo. El muerto viviente no necesita el sistema nervioso autónomo para mover sus músculos o hacer la digestión de la carne humana que ingiere; lo vivo en él no se encuentra en el corazón, la médula espinal o en los pulmones; tan sólo es un encéfalo enfermo, psicótico y semoviente dentro de un cadáver-marioneta en proceso de putrefacción.

Su naturaleza morbosa deja así de ser insinuada, como ocurría en mayor o menor medida en sus inicios, para explicitarse totalmente con la llegada del modelo más extendido en el nuevo milenio: la infección vírica. Lo que fue símbolo se ha transformado con el devenir histórico prácticamente en una alegoría. Así ocurre en la catalizadora e influyente producción *28 días después* (Danny Boyle, 2002) en donde un grupo de ecologistas libera a unos chimpancés de un laboratorio donde se realizaban experimentos genéticos, produciendo involuntariamente el brote vírico infeccioso; o en la paradigmática *Resident Evil* (Paul W. Anderson, 2002) y sus continuaciones, en donde el virus zombificador se propaga desde el laboratorio de una importante empresa dedicada a la industria informática, sanitaria y militar que también realiza investigaciones genéticas. El simbolismo es bastante claro: al intentar redimir la psique a través de la modificación de nuestra propia materia genética no hacemos más que producir (negligentemente, inconscientemente) un monstruo enfermo sin alma. El

¹⁵² Jung está hablando aquí del contenido de los sueños de sus pacientes tras la Primera Guerra Mundial (es decir, antes de la Segunda Guerra Mundial), de la emergencia de la sombra.

sentido de esta “enfermedad del cerebro” que sufre el zombi y sus efectos no puede ser más transparente: la razón científica que nos domina, al desentenderse de la psique, desata las potencias afectivas e instintivas más tenebrosas.

El origen del delirio de la modernidad consistente en que “solo somos un cuerpo” se remonta a la anatomía vesaliana (recordemos lo dicho acerca de la relación entre la mirada anatómica y la mirada del autómatas, del sonámbulo y del zombi en el primero de nuestros artículos, y su extensión a la mirada científica en el segundo), e incluso antes, con el trabajo teórico que subyace a la representación del cuerpo humano por parte de los artistas del renacimiento, que antecede al de los anatomistas. A partir de ese momento se empezó a construir un saber sobre la vida desde la muerte (desde la *materia* muerta): el cadáver quiescente como referencia objetiva es el que habla y revela verdades. En el siglo XVIII cristaliza este pensamiento con el mecanicismo (Montiel, 2008a: 154-158) y llega hasta nuestros días de una forma condensada, muy parecida a la reducción anatómica cartesiana del espíritu a la glándula pineal: «sólo somos un cerebro», la resonante, coherente y simultánea actividad neuronal del sistema tálamo-cortical, «una maravillosa “máquina” biológica, intrínsecamente capaz de generar patrones globales oscilatorios que literalmente *son* nuestros pensamiento, percepciones, sueños, en fin, el “sí mismo”»¹⁵³ (Llinás, 2001: 155). Solo existimos en la medida en que nos vemos reflejados en la materia, más todavía si se trata de reconocer las propias miserias morbosas del alma, de las que así no hay que responsabilizarse. En concordancia con ello, la enfermedad claramente psíquica del zombi aparece con el velo —en verdad muy delgado— del “virus cerebral”, una enfermedad “material” que provoca la aplicación, netamente afectiva, de la violencia sobre los demás. Esta lógica anatómica, materialista y delirante característicamente extravertida es precisamente lo que hace indispensable la destrucción del cerebro del zombi para acabar con él, símbolo, en definitiva, de la necesidad de disolver la hipertrofia de la razón tecnocientífica. De este modo, paradójicamente, es el mismo cadáver de las disecciones anatómicas el que ahora se subleva en el mundo imaginal para revelarle a la modernidad una de sus fantasías fundamentales más locas.

Siguiendo esta línea, hay otro aspecto en la nueva configuración del zombi que debe de ser tenido en cuenta. La zombificación tiene desde sus orígenes dos aspectos que se corresponden con la posición de sus agentes: el activo, que ejerce el

¹⁵³ Se podrían dar muchos más ejemplos al respecto.

zombificador, y el pasivo, que sufre el propio zombi. Desde una lectura que se centre en la crítica social, el primer aspecto corresponderá a la manipulación instrumental del otro, a la utilización como medio y no como fin en sí mismo por parte de determinados actores sociales (el ejército, el estamento político, empresarial o determinadas instituciones científicas), mientras que el segundo se referirá a las víctimas de esa desalmada ingeniería social. Casi con total seguridad que estos análisis estarán en lo correcto, pues esa situación se da por doquier. El propio subgénero, con Romero a la cabeza, se dio cuenta de su potencial crítico y metafórico poco después de *La noche de los muertos vivientes* y lo ha explotado conscientemente y con fruición. Pero el zombi no es únicamente una alegoría del consumo de masas, del capitalismo o del miedo a los desastres nucleares o bacteriológicos. La perspectiva que se centra exclusivamente en ciertos pérfidos elementos del sistema deja un importante elemento sin explicar, un elemento que apunta a una dimensión más amplia y de mayor calado: la nueva cualidad infecciosa, en virtud de la mordedura, a partir de la cual ambos aspectos, activo y pasivo, se condensan en el zombi. El que ocupara exclusivamente la posición de esclavo en los comienzos pasa a adquirir e integrar la cualidad tiránica de su antiguo amo. Zombi y zombificador se funden en una misma figura, y a escala apocalíptica, para mostrar explícitamente *la masiva y generalizada dinámica psíquica de la posesión de la (in)consciencia (científica) por parte de la sombra*. El alienado-infectado no es inocente (la inconsciencia no lo exime de su responsabilidad), sino el sujeto que ejercita la anulación del otro, su cosificación, pues este no es para él más que el símbolo inconsciente a someter de su personalidad inferior no desarrollada. La tecnociencia y el material-mecanicismo no se hallan tan sólo en las instituciones que lo practican abiertamente (o en los individuos que las componen), sino en todos los tecno-científicos alojados en el interior de cada uno de nosotros que se afanan en calcular y manipular metódicamente todo lo que les rodea con la ilusa intención de salvar su propia interioridad. Evidentemente, este objetivo no puede ser satisfecho, pues esta disposición exclusivamente extravertida se halla estructuralmente incapacitada para aceptar la mirada introvertida. El *poder* sobre uno mismo queda anulado y su energía canalizada unilateralmente hacia el exterior. El efecto encontrado es así el contrario al buscado: la alienación de la psique, del alma, de la fantasía. Esta es la (sombria) esencia de nuestra generalizada (in)consciencia científica. La obsesión por el método y el olvido de la reflexión ética y psicológica acerca de los fines ha invadido la vida más íntima del individuo.

«El credo científico de nuestra época ha desarrollado una fobia supersticiosa a la fantasía» (Jung, 2007: 242) tras la que se esconde el primitivo miedo a los espíritus. La afirmación fanática de la ciencia y la razón constituye en buena medida una protección mágica del ser humano contra la *deisidaimonia* (terror sacro) que le producen los símbolos vivos, esas realidades psíquicas que trascienden la capacidad de comprensión del intelecto. Pero como «lo único *real* es *lo que actúa*» (Jung, 2007: 242), la fobia apotropaica no ha impedido que el mito cese su labor desde lo inconsciente desplegando sus estructuras de sentido en campos como el arte o la psicopatología pero también, silenciosamente, en otros cuya penetración de lo inconsciente no es tan obvia, como la ciencia, la política o la filosofía. Y es que si no se vive el mito dándole a la fantasía y a las imágenes internas el valor que les corresponde desde la consciencia estamos condenados a vivirlo inconscientemente proyectándolo en nuestros semejantes y el mundo circundante.

La cuestión que el mito plantea no es la de su realidad o irrealidad ni la de su verdad o falsedad sino la de ser o no ser consciente de cuál se está viviendo. Pese a que sea abundante la opinión de que hace ya unos siglos que desterramos esas supercherías de nuestro modo de relacionarnos con el mundo, el mito hace acto de presencia de forma oculta, incluso en los más altos productos de la razón humana. Esto mismo es lo que ocurrió con «el nuevo mito del progreso infinito, acreditado por las ciencias experimentales y por la industrialización, ideología que domina e inspira todo el siglo XIX, [al] recuperar y asumir, pese a su radical secularización, el sueño milenario del alquimista (...) El mito soteriológico del perfeccionamiento y, en definitiva, de la redención de la Naturaleza sobrevive “camuflado” en el programa patético de las sociedades industriales» (Eliade, 2001b: 155-156). Aunque el punto culminante de este programa delirante que confunde psique y materia fue alcanzado con el psicótico y racista proyecto nazi de “perfeccionar” el cuerpo, la ingenua sustitución del trabajo del alma por la ingeniería corporal continúa en nuestros días en un formato tal vez menos atroz y explícito pero igualmente burdo y esquizofrénico.

Ni siquiera el alquimista era tan ingenuo como nosotros, pues este sabía que su obra tenía que ver con las imágenes de la *imaginatio* y era (al menos en sus últimas etapas históricas) medianamente consciente del carácter psico-proyectivo del *opus*. En cambio, la ideología científica material-mecanicista que conforma nuestra consciencia nos ha llevado a creer que podemos sustituir totalmente el trabajo psíquico con el mito y las imágenes del alma por los fetiches, simulacros (cf. Marinas, 2001: 65 ss.) y *gadgets*

de la técnica. De este modo, *la tecnología se ha convertido en la psicología materialista y delirante de la (in)consciencia científica*. Actuamos como carboneros, aquellos falsos iniciados que pretendían transformar materialmente el plomo en oro en su desconocimiento elemental de las implicaciones psicológicas y espirituales que conllevaba la obra. El mito de la redención y del progreso infinito aplicado infantilmente a la materia sigue plenamente vigente en campos tan esenciales como la investigación científica, el discurso (bio)político profesional o atravesando al terrorífico monstruo en el que hemos convertido a la economía. Su resultado práctico es el hombre-prótesis del consumo que busca inconscientemente la redención y la inmortalidad del alma modificando su cuerpo a través de la ingeniería genética, penosas operaciones quirúrgicas, elixires de la eterna juventud o mediante la apropiación de las virtudes que otorgan los objetos mágicos que el mundo de la publicidad exhuma de lo inconsciente y nos regala a cambio de un módico precio. Con la medicalización química masiva del malestar ético y psicológico llegamos al máximo refinamiento de este proceso que entronca con la ingeniería humana totalitaria nazi. Pese a que nos regodeemos en subrayar la distancia de nuestra civilizada y democrática cosmovisión con el nazismo, somos en verdad (negligentemente, inconscientemente) herederos de las proyecciones de esa monstruosa ideología, esa gigantesca sombra a la que hemos convertido en buena medida en el gran chivo expiatorio del siglo XX para impedir vernos reflejados en ella.

10.3. La ciencia como la neurosis alquímica de nuestra época

La tarea del psicólogo es, como Hillman y Giegerich subrayan, «fijar la mirada en la sombra de nuestro tiempo sin ofrecer falsas esperanzas, y realizar¹⁵⁴, con respecto a lo que allí ve, el alumbramiento¹⁵⁵ del Concepto» (Giegerich, 2008: 332). No es en este sentido ninguna casualidad que el apartado de conclusiones del libro de Fernández

¹⁵⁴ *Undertake* tiene la doble acepción de *emprender* o *llevar a cabo* y de *asumir* o *comprometerse* (Merriam-Webster Dictionary). Lo traducimos como *realizar*, pues esta voz incluye tanto el sentido de *hacer* o *llevar a cabo* como, dentro del ámbito junguiano, de *hacer consciente*, es decir, asumir y comprometerse con los contenidos que surgen de lo inconsciente.

¹⁵⁵ *Labor* significa tanto una *tarea que requiere esfuerzo físico o mental* como *parto* (Merriam-Webster Dictionary). Como muestra Giegerich a lo largo de su obra, este tiene en alta estima tanto al *esfuerzo que requiere el pensar psico-lógicamente* como al concepto-imagen del *nacimiento del significado a partir del símbolo*. Creemos que la palabra que recoge mejor ambos sentidos es *alumbramiento*.

Gonzalo (texto que, aunque se construye desde una mirada esencialmente filosófica, se acerca en varios puntos —así como en otros se aleja— a nuestro planteamiento psicológico-simbólico), se intitule precisamente *El concepto zombi* (Fernández Gonzalo, 2011: 193-197). El muerto viviente es, como venimos diciendo, la representación simbólica de la sombra de nuestro tiempo, y profundizar en su imaginario implica tratar de dar a luz y de asumir *su* pensamiento, de aprehender *lo que la sombra piensa sobre nosotros*, o mejor, lo que esta piensa sobre *el estado del alma actual*, es decir, lo que el alma piensa sobre *sí misma*, pues el zombi es la autorepresentación simbólica del estado en el que se encuentra la psique colectiva. «Esto es la terapia: el conocer y el atender a la verdad de la época y al “dios” en su profundidad» (Giegerich, 2008: 332).

La verdad *de nuestra época* es la ciencia y la tecnología, y el dios que se encuentra en su profundidad —o al menos un símbolo de este— el zombi, una deidad de la muerte tan profunda como el Hades, tan antigua como los demonios iniciáticos del chamanismo, y tan contradictoria, primitiva y popular como Hermes, aunque no comparta con él su elocuencia. O al menos esto es lo que dicen muy sintetizadamente los relatos de muertos vivientes. Recordemos la naturaleza de este dios: aunque el *trickster* (la personificación en el mito de la sombra colectiva) «en realidad no es malo, sin embargo, por su inconsciencia y su falta de vinculación, hace cosas abominables (...) es un ser primigenio “cósmico”, de naturaleza *divina* y *animal*, por un lado superior al hombre gracias a sus propiedades suprahumanas, por otro lado inferior a él debido a su inconsciencia y su insensatez» (Jung, 2002a: 248), una figura «en parte amenazadora, en parte ridícula (...) [que no obstante] anuncia al salvador (...) [pues] lleva en sí el germen de la enantiodromia, de la inversión de la marcha» (Jung, 2002a: 255-256). El simbolismo del zombi no es exclusivamente negativo (como ya planteábamos capítulo 8 y, sobre todo, en el 9), pues este no es solo el problema a erradicar en tanto portador de nuestra enfermedad, sino, al mismo tiempo, el sujeto que contiene la solución¹⁵⁶: *el zombi es el símbolo de la detención en medio de la muerte*

¹⁵⁶ Queremos poner un ejemplo ilustrativo respecto al potencial positivo de nuestro mito a través de la exposición de un breve «estudio de caso». Hemos insistido desde nuestro primer trabajo sobre el mito del zombi que este está vivo, y comprobamos a través de algunos fenómenos sociales que incluso tiene la energía suficiente como para seguir produciendo ciertos simulacros de «comportamiento mítico». Con la intención de profundizar en este aspecto, visitamos y entrevistamos a un sujeto que ha construido un «búnker anti-zombis» (<http://www.youtube.com/watch?v=hvWzMzhj51E>). El refugio-búnker, dividido en diversas zonas de seguridad y rodeado por muros de tres metros y medio, es sumamente completo dentro de las posibilidades de una construcción artesanal: baños, cocina, literas, tanques de agua, cárcel de cuarentena para infectados, potabilizadora, circuito cerrado de televisión, generador de gasóleo, un 4x4

iniciática colectiva así como, y por ello mismo precisamente, la personificación de ese extraño enemigo al que hay que acoger como huésped.

Pero, ¿cómo se puede entender que una divinidad tan absolutamente primitiva se encuentre y emerja del fondo de *una* verdad (de la época) tan moderna como la ciencia y la tecnología? Sencillamente, porque este es el dios que preside las fronteras, los pasos y los caminos *que separan y unen el inconsciente y la consciencia*, el dios que emerge en el momento en el que, en virtud del cambio (del cruce de los *límites*), la consciencia se ofusca y no sabe que hacer. Y es que, pese a que ha sido en ella donde se ha producido el cambio (o precisamente por ello mismo), la consciencia no sabe en qué ha consistido su propia transformación. Por ello, paradójicamente, la metamorfosis *sintáctica* de la consciencia conlleva al principio, no un cambio positivo, sino el modo de obrar «brutal, cruel, estúpido y absurdo» (Jung, 2002a: 250) propio del comienzo del

reforzado, diversos almacenes y provisiones para sobrevivir seis personas durante un año, equipo de radioaficionado, puertas reforzadas con hormigón y torreta de vigilancia. Incluso hay una «ermita multi-confesional» y un crematorio para los zombis precedido por una guillotina. Un verdadero monumento, tan físico como simbólico, al mito del zombi, emparentado con las antiguas cavernas iniciáticas y la Torre de Bollingen.

Dani, el constructor del búnker, como el hombre arcaico y el alquimista, proyecta en la materia una realidad mítica de naturaleza psíquica. Muchos no dudarían en tacharlo de loco puesto que, obviamente, confunde la realidad física cotidiana con contenidos psíquicos fantásticos. Pero, ¿acaso no hacemos todos lo mismo, dentro de nuestra lógica extravertida cuando solo reconocemos como real lo que vemos reflejado en la materia? ¿No pretendemos también salvar nuestra alma y nuestro vacío psíquico a través de los objetos del consumo y la modificación de nuestra propia materia corporal? Todos somos Dani. Es más: afirmamos incluso que Dani es menos ingenuo en ciertos aspectos que muchos racionalistas satisfechos y absolutamente convencidos de que la única realidad son sus logros alcanzados en el mundo de la materia. Al contrario que aquellos, este no es tan estúpido como para pensar que su construcción le va a salvar de un «apocalipsis zombi», pues este, sencillamente, no va a ocurrir. La construcción material de Dani es fundamentalmente un *hobby* casi sacro que se toma con mucho humor, un *pasatiempo* que, no obstante, conlleva un importante proceso simbólico paralelo del que él mismo, pese a estar en cierta medida poseído por el mito, es parcialmente consciente.

Dani nos declara lo siguiente: «En ningún momento me hago la idea de que el búnker pueda ser utilizado como refugio (...) No me sirve para nada (...) La verdad, siempre me he planteado, y es uno de los motivos por los que he construido el refugio, porque desde muy joven he padecido cierto insomnio y para conciliar el sueño lo que he hecho es imaginar escenarios zombis y como podría vivir, como podría salvarme y, de esta manera, me obligaba a tener que pensar y con eso podía dormir. Bueno, la cuestión: a veces todavía me planteo como sobrevivir a un escenario zombi y lo último que pienso es que pueda sobrevivir allí (risas)». Más adelante, entrando de lleno en el núcleo simbólico vivo del mito, dice: «Nosotros nos hemos educado en una cultura y una sociedad en la que nunca hemos sufrido por nuestras vidas y por nuestra supervivencia. Este escenario zombi nos obligaría..., sería la situación más radical que nos obligaría a luchar por nuestra supervivencia en el peor de los escenarios, ya no una guerra, ya no un conflicto bélico... en una situación que tendríamos muy pocas posibilidades, casi nulas, y eso en cierta manera, para mí, eh, ese escenario es atrayente (...) Todo es una historia creada que ya forma parte de la mitología contemporánea (...) Pero si reflexionas sobre esta ficción es realmente el peor de los escenarios y es cuando las posibilidades de los seres humanos para sobrevivir son prácticamente nulas (...) No hay salida, no hay salvación. Es la muerte segura».

Dándole la vuelta a la siniestra canción de cuna —*Duérmete niño / duérmete ya / o vendrá el coco / y te comerá*—, Dani muere por la noche a través de la narración-imaginación del mito del fin del mundo, torturado como el chamán y el alquimista en su bajada a los infiernos. A la mañana siguiente, resucita renovado. «La verdadera historia del espíritu no está depositada en eruditos volúmenes, sino en el organismo anímico viviente de todos y cada uno de nosotros» (Jung, 2008: 41).

ciclo del *trickster*. Este obrar brutalmente inconsciente alberga, no obstante, «la promesa de una renovación» (Fernández Gonzalo, 2011: 103), pues *lleva en sí el germen de la enantiodromia, de la inversión de la marcha*. Nuestro bufón loco es, en definitiva, el ambivalente dios de la neurosis, el problemático portador de lo nuevo, el verdadero psicopompo, el precedente del salvador; y el proceso de transformación en el que nos encontramos es justamente el científico y el tecnológico, la neurosis de nuestra época auspiciada por este *demon*, de cuyos verdaderos resultados psicológicos todavía somos profundamente inconscientes y ante los cuales estamos ciegos pese a ser bien patentes. Vemos la acción de la metamorfosis en la materialidad de la tecnología y percibimos algo de la alteración de la estructura de la consciencia colectiva, fundamentalmente la destrucción de su antigua forma (más o menos mítica, más o menos religiosa), pero la transformación psicológica radical que implica se nos escapa, dando pie a través de nuestra inconsciencia a la brutalidad, la crueldad y la estupidez (cuya cota más alta y concreta se alcanzó —esperemos— con la Segunda Guerra Mundial).

Hace tiempo que nuestra alma es torturada por los efectos destructivos del pensamiento científico y tecnológico. Desde la aparición de la revolución científica nuestra antigua cosmovisión ha sido progresivamente analizada, desmembrada y engullida, y con ella la fantasía, que ha dejado de poblar y animar el mundo como antes lo hacía. Este apocalipsis psíquico ya ha tenido lugar. Entonces, ¿por qué persisten las fantasías destructivas? ¿Qué es lo que queda por despedazar? ¿O tan solo se trata del reflejo del temor ante el poder destructivo real de la ciencia y la tecnología, del miedo a las bombas atómicas y a las armas bacteriológicas? Creemos que no. «Las fantasías de catástrofe se presentan con insistencia a nuestra mente, anunciando el fin del mundo. Al igual que sucede con las fantasías de suicidio, debemos preguntarles qué mundo exactamente es el que está llegando a su fin» (Hillman, 2005: 180). Esta es la cuestión que hay que formularle al zombi, pues él es, pese a su afasia, el heraldo del apocalipsis, el mensajero de la destrucción contenida en la transmutación científica y tecnológica. Y su respuesta muda es que el mundo que llega a su término es la misma civilización que le ha producido a él y que él mismo destruye. El zombi, símbolo del psiquismo resultante del proceso científico-tecnológico, es tanto el objeto como el sujeto de la transformación que actualmente sufrimos. Esta *autodestrucción* no debe de ser entendida entonces (o no solo) como la posibilidad de su realización literal, sino más bien psicológicamente: el apocalipsis zombi apunta hacia la transformación de nuestra

actual cosmovisión científica producida urobóricamente desde y por sí misma, y, con ella, a la transformación por autoinmolación de nuestra forma de ver el mundo, de nuestra estructura de consciencia. «Las fantasías del fin literal del mundo anuncian, sin embargo, el fin de este mundo literalista, del mundo muerto y objetivo» (Hillman, 2005: 181).

El apocalipsis científico ya ha ocurrido en verdad, y de un modo muy real, aunque falte la consecución (*realización*) de su proceso psicológico. La autodestrucción es continua y va ocurriendo progresivamente a diversos niveles. Hace décadas que vagamos por la tierra como los supervivientes del apocalipsis zombi, perdidos y rodeados por todos lados de materia en descomposición. Este es precisamente uno de los pilares del proyecto científico: descomponer todo en parcelas cada vez más numerosas, en trozos cada vez más pequeños, *despedazar hasta el mismo núcleo de la realidad*. Un proceso iniciático en toda regla en una forma nunca antes vista, una alquimia muy literal cuya culminación lógica fue la devastadora *fisión nuclear* de Hiroshima y Nagasaki¹⁵⁷, la destrucción de la naturaleza (y de la naturaleza del hombre) en vez de su redención. Los alquimistas atómicos del siglo XX, lejos de alcanzar la salvación del alma, se angustiaron y arrepintieron de su Gran Obra, de su *nigredo* literal. No obstante, esta materialización radical de la descomposición supuso a su vez el inicio de la descomposición última, iniciada ya por la “filosofía de la sospecha”, del pensamiento del progreso infinito, un pensamiento que era necesario explotar en pedazos, dando paso de este modo al *pensamiento de la descomposición*: genealogía, deconstrucción, esquizoanálisis, etc. El desmembramiento se sublimaba alquímicamente, calando hondo en la filosofía. En esta espiral de muerte iniciática colectiva ahora era el turno de despedazar y fragmentar la parte más sutil (espiritual) del alma moderna.

¿No es todo este recorrido una progresiva disolución de la antigua forma de consciencia a través de operaciones realizadas sobre la materia? ¿No nos ha cortado en pedazos la ciencia (*solutio, separatio, divisio, putrefactio*) a través de su *análisis* como los demonios al iniciado, y en buena medida en virtud de una muerte por calcinación del cuerpo (*combustio, incineratio, calcinatio, interfectio*) mediante la bomba, como la que el alquimista aplicaba a los metales? ¿No ha producido este proceso la liberación del alma del cuerpo y su encuentro con el espíritu oscuro (*confusio, mortificatio*,

¹⁵⁷ Cf. los textos de Giegerich sobre la bomba atómica, fundamentalmente los cuatro primeros capítulos de su *Technology and the Soul* (Giegerich, 2007: 25-99).

melancholia, afflictio animae) en el campo del pensamiento? ¿No ha sido devorado el espíritu (*lógos, noûs*) por la materia (*physis*) en múltiples sentidos (“fin” de la metafísica, tecnología, etc.)? ¿Y no ha tomado este proceso una forma totalmente real y general, encarnada y apocalíptica, encontrándose y coincidiendo de este modo la verdad cristiana de la encarnación del Dios oscuro y tenebroso del Apocalipsis¹⁵⁸ con la verdad alquímica de la materialidad de la *nigredo* y del proceso iniciático? Tal vez la herencia alquímica del proyecto científico-tecnológico sea mayor y más *real* (es decir, más *efectiva*, tanto material como psicológicamente) de lo que Eliade creía.

La pregunta crucial que hay que formular y contestar cuidadosamente ante la emergencia de esta trayectoria espagírica¹⁵⁹ y neurótica del devenir de la sociedad científico-tecnológica es, ¿qué le ha ocurrido exactamente al alma occidental mientras este proceso transcurría? O mejor, ¿qué *espíritu ha ido solidificándose (solve et coagula)* mientras la materia se disolvía y el alma se encontraba con el espíritu oscuro? La pregunta misma es la respuesta, que adelantamos antes de tratar de desarrollarla con más detenimiento: la devoración del espíritu por parte de la materia acaecida en el seno del materialismo científico y filosófico produjo el curioso pero esperable fenómeno de la *materialización del espíritu a través de la tecnología*. De este modo «naturaleza y espíritu ya no son los componentes últimos del mundo, ni son ya opuestos absolutos. Han regresado a la psique, y la psique a cambio es reintegrada a su posición hereditaria como aquello que nos envuelve por todos lados y que no tiene nada fuera de sí misma» (Giegerich, 2007: 98). Este es precisamente el aspecto psicológico todavía no bien

¹⁵⁸ Cf. el texto *Respuesta a Job* en (Jung, 2008: 373-484). El libro del Apocalipsis subvierte y completa el evangelio unilateral del amor anunciando que el Dios tenebroso quiere hacerse creatura. «El ojo de Juan penetra en el lejano futuro del eón cristiano y en las oscuras profundidades de aquellos poderes a los que su cristianismo sirve de contrapeso. Lo que irrumpe en Juan es la tormenta de las edades, el presentimiento de una gigantesca enantiodromía» (Jung, 2008: 457). «Juan se siente tal vez implicado personalmente en el drama divino cuando anticipa la posibilidad de ese nacimiento de Dios en el hombre que fuera ya presentado por los alquimistas (...) Dios presenta un doble aspecto terrible: un océano de misericordia choca con un lago de fuego (...) He aquí el evangelio eterno (en contraposición al temporal): *Dios puede ser amado y debe ser temido*» (Jung, 2008: 464). También cf. *The Burial of the Soul in Technological Civilization* en (Giegerich, 2007: 155-211). Pese a que es en sus escritos sobre la bomba donde Giegerich aborda más explícitamente el tema de la encarnación de Dios *oscuro*, en *The Burial of the Soul* dice explícitamente, ampliando el registro: «La tecnología tiene la función* de fabricar literalmente (físicamente) los predicados de Dios en la realidad efectiva» (Giegerich, 2007: 195). «La tecnología (...) es nuestro verdadero inconsciente; y los científicos (...) son en verdad los defensores y fideicomisarios de la encarnación (...) a quienes había pasado la administración de la verdad Cristiana» (Giegerich, 2007: 201-202).

**Task* puede significar tanto *trabajo* o *tarea*, con la connotación de *dura o desagradable que debe de ser hecha*, como *función* (Merriam-Webster Dictionary).

¹⁵⁹ «Espagírico» es uno de los nombres que se le da al arte alquímico. Como anota Jacinto Rivera de Rosales, traductor de la primera parte de *Mysterium Coniunctionis* en la edición de Trotta, *espagírico* viene de *spaein* = desgarrar, tirar violentamente, extraer, y *ageirein* = reunir, juntar.

conscienciado del proceso científico-tecnológico, su transformación urobórica a través de la autoinmolación.

A la par que las ciencias se desarrollaban y penetraban en los misterios de la materia, a sus espaldas sus propios productos tecnológicos objetivos creaban un espacio, y con él unas nuevas coordenadas de realidad (una nueva “sintaxis empírica”), *cuya lógica intrínseca* era la transmisión sin precedentes de la subjetividad más absoluta: los media. En total contraste con el tipo de pensamiento (apolíneo) que les ha dado a luz, caracterizado por la objetividad, la claridad, el distanciamiento, la racionalidad, etc., la naturaleza de los *contenidos*¹⁶⁰ de la radio, el cine, la televisión o Internet (y por ello, repetimos, *la misma naturaleza lógica de su ser*) se distinguen por su imperfección, su oscuridad, su cercanía, su irracionalidad, etc. (por los atributos del alma). Estos contenidos, como no puede ser de otro modo, se hallan completamente controlados por intereses de todo signo, tantos como controladores de contenidos hay, absolutamente mediatizados y manipulados, pese a que algunos de ellos, como los informativos, persistan en presentarse como objetivos (e incluso pese a que efectivamente traten de serlo, por el acto ineludible de la selección de contenidos entre una infinitud de ellos — aparte del hecho obvio de que cada emisora, canal o web presenta el “mismo” contenido cargado con diferente subjetividad—). Lejos de la esperanza (en sintonía con el pensamiento que las creó) generada por estas tecnologías de la transmisión en el momento de su aparición, cuando se esperaba de ellas «un efecto educacional y civilizador fantástico, que conduciría a la divulgación del conocimiento entre toda la humanidad y a un aumento de la calidad de la información en la sociedad»¹⁶¹ (Giegerich, 2007: 282), sus consecuencias fueron inesperadas, complejas y, sobre todo, demoledoras, trastocando profundamente la configuración de la percepción de la realidad y, con ella, la de lo real mismo, pues los efectos de los media transcendían con creces los intereses particulares que los atravesaban. De este modo, mientras la ciencia convertía al mundo en su objeto y diseccionaba minuciosamente al ser humano en sus laboratorios de la razón, en su reverso sus propias creaciones servían a la (re)emergencia objetiva de un mundo subjetivo y fantasmagórico, loco y caótico; en una palabra: fantástico. La realidad psíquica se había materializado, y no solo a través de la mera cristalización en la pantalla, sino mostrando con sus efectos su determinación de la

¹⁶⁰ Es importante a partir de aquí que recordemos la diferencia, desarrollada en el marco teórico, que nos distanciaba del planteamiento de Giegerich respecto a los contenidos catalizados por la tecnología.

¹⁶¹ Aquí Giegerich se refiere a la televisión, pero el fenómeno es común y se puede generalizar a todas las demás tecnologías que nombramos.

estructura misma de lo real, aunque nos sea difícil saber en qué medida y sentido. Ahora nos referimos a este mundo como el del *simulacro* y la *simulación*: la *hiperrealidad*, lo *virtual*. No obstante, este mundo es tan antiguo como el alma, pues esto es precisamente el *ciberespacio*: la *explicitación por externalización* de lo imaginal, o lo que es lo mismo, la encarnación del alma¹⁶². El encierro de lo imaginal en la materia (el *enterramiento del alma*) por parte de la consciencia científica (del que hablamos en el capítulo 7) ya ha explotado en verdad hace tiempo, urobóricamente, y, con él, la propia estructura de este tipo de consciencia, aunque esta no haya tomado noticia de ello. No es entonces ninguna casualidad que la figura del ánima aparezca en la última etapa del mito del zombi en una posición muy diferente al periodo anterior: esta ya no es raptada por el zombificador, ni siquiera por el zombi, sino que es un *ánima protagonista*, o al menos tiene un papel prácticamente tan relevante y *activo* como el del héroe (yo)¹⁶³. El mito del zombi anuncia simbólicamente de este modo, desde el comienzo mismo de su última transformación (1968), que el alma —y con ella la fantasía y la imaginación— está retornando a un lugar prominente de la consciencia¹⁶⁴.

¹⁶² Este es el punto que mejor ilustra la tensión que mantiene nuestro planteamiento con el de Giegerich, sus coincidencias y sus diferencias. Mientras que él resalta el aspecto lógico del proceso psicotecnológico que describimos [«La mente asumió la objetividad y la existencia independiente de la materia, la materia la sutileza y la invisibilidad de la mente. Se trata de un doble movimiento: la encarnación del *logos* (“el Verbo se hizo carne”) y la logicización de la materia» —Giegerich, 2007: 318—], nosotros, sin negarlo, subrayamos su faceta imaginal. Desde nuestra perspectiva la cita precedente quedaría así: *el alma asumió la objetividad y la existencia independiente de la materia, la materia la sutileza y la invisibilidad del alma. Se trata de un doble movimiento: la encarnación de lo imaginal y la imaginalización de la materia*.

¹⁶³ Ejemplos claros de ello son las tres primeras películas de Romero (sobre todo *El amanecer de los muertos* y *El día de los muertos* más que *La noche de los muertos vivientes*), el *remake* de Saviani de *La noche* (cf. Harper, 2003; Grant, 2008), o las dos obras más representativas de la última oleada de cine zombi, *28 días después* y *Resident Evil*. Este cambio de posición del ánima no se produce solo en las películas de este último periodo del mito del zombi, sino también en varias otras (aunque no de forma tan generalizada como en nuestro mito) del “monstruario” contemporáneo a él, como *Alien*, *el octavo pasajero* (*Alien*, Ridley Scott, 1979), *Terminator* (*The Terminator*, James Cameron, 1984), *El silencio de los corderos* (1991) o (aunque se aleje un poco del monstruario estrictamente definido) *Matrix* (*The Matrix*, hermanos Wachowski, 1999).

¹⁶⁴ De modo muy similar a lo apuntado en la nota 151 respecto a las anteriores etapas del mito del zombi, queremos señalar que los significados *concretos* de este elemento simbólico en las diferentes obras del “monstruario” que hemos enumerado en la nota anterior pueden variar respecto al sentido que aquí extraemos a través del análisis de su aparición en el universo del zombi. No obstante, comprobamos que en tres de las cuatro películas mencionadas el elemento científico-tecnológico es central y se halla estrechamente asociado, al igual que en el mito del zombi, a la figura del monstruo (en *Terminator* y *Matrix* el monstruo *es* la tecnología y en *Alien* aparece en virtud de ella), así como en la cuarta, *El silencio de los corderos*, el monstruo (Hannibal Lecter) es un científico (un erudito psiquiatra). De nuevo, no podemos analizar aquí detenidamente estos significados concretos de los que hablamos ni el alcance efectivo de nuestra propuesta por razones obvias, pero sí queremos subrayar que, de cualquier modo, el sentido simbólico nuclear del cambio de posición de la figura del ánima que se repite en todas estas obras de enorme éxito es el mismo: el retorno del alma (de la imaginación, de la fantasía) a la consciencia, específicamente en lo que tiene que ver con el diálogo con el monstruo, con la sombra; pensamos que estos señalamientos, aunque no tengan un valor probatorio definitivo, tienen por sí mismos

¿No se halla aquí la gran escisión neurótica de nuestra época entre el *ideal* de objetividad científica mantenida por multitud de discursos (científico, educativo, político... o el que versa, casi siempre, sobre nosotros mismos) y lo tremendamente subjetivo de lo real que cada día nos atenaza? ¿Y no se autocontradicen e invierten de este modo las posiciones, pasando el *discurso* de la objetividad a ser algo tremendamente subjetivo, y lo tremendamente subjetivo de lo real a ser la realidad (psíquica) objetiva? El proyecto inconsciente (la lógica oculta, la psicología) de la tecnología mediática es materializar el alma, con todos sus contenidos positivos y negativos. El enunciado «*la tecnología se ha convertido en la psicología materialista y delirante de la (in)consciencia científica*» adquiere de este modo un nuevo y radical significado. Este proyecto va incluso más allá de la revolución de los medios de comunicación y de las tecnologías audiovisuales de todo tipo a través de la cristalización de la subjetividad (como siempre ha ocurrido por otra parte, aunque de forma inconsciente, a lo largo de la historia) en nuestras casas, calles, puentes, ropa, muebles, herramientas, medios de transporte, máquinas, etc.; en definitiva, en todo “objeto” tecnológico cultural¹⁶⁵ (subjetividad, por cierto, corporeizada tanto en la forma como en la misma función del “objeto”). La tecnología «nace en el interior del hombre y lleva su propio signo (...) [en este sentido] su carácter monstruoso deriva posiblemente del temor a lo que ella revela» (Cabrera, 2011: 123).

No negamos de ningún modo que la ciencia alcance y describa la sintaxis de lo real, ni que el alma científica sienta pasión y consiga incluso conocer de este modo (parte de) lo real, pero sí afirmamos que esta dinámica (la que trata de extraer la sintaxis de lo real) se encuentra, en virtud de su aplicación empírica a través de la tecnología, intrínsecamente al servicio de la encarnación de los contenidos (semánticos) del alma, del *Anima mundi*. Lo (hiper)real, *que contiene dentro de sí esta dinámica*, es en sí mismo subjetivo, o, más exactamente, una *objetividad subjetiva* o una *subjetividad objetiva*. Y más importante aún: también afirmamos que el proyecto tecnológico persigue así el objetivo de la emergencia de «una realidad en la cual la consciencia puede (y gradualmente se verá obligada a) conocerse a sí misma» (Giegerich, 2007: 327).

una importancia de considerable peso a la hora de estimar la validez general de nuestra lectura del estado anímico actual de la psique colectiva.

¹⁶⁵ Cf. el ensayo *Anima mundi: el retorno del alma al mundo*, en: (Hillman, 2005: 129-188).

¿En qué sentido decimos *nosotros* esto último? Citando aquí a Giegerich no solo queremos subrayar nuestro acuerdo con su planteamiento, sino también nuestras diferencias, es decir, señalar de qué modo su propuesta se inserta en la nuestra. Pese a compartir con él la perspectiva acerca de la dinámica estructural de la transformación de la consciencia en el “proceso de individuación de la humanidad”, mientras que para Giegerich esta dinámica tiende hacia el reconocimiento de un «estatus de consciencia lógica», para nosotros en cambio se dirige *también*, dialécticamente, hacia el reconocimiento del *nuevo* estatus imaginal y semántico de la consciencia. O dicho de otro modo: si para Giegerich la nueva sintaxis que el “símbolo tecnología” ha dado (o está dando) a luz es la forma lógica de la consciencia en sí misma, para nosotros la nueva sintaxis es *también* la forma empírica (tecnológica) en la que se presentan los contenidos imaginales (semánticos) que constituyen la consciencia, *una nueva forma de coordinación de contenidos a través de los cuales esta puede conocerse a sí misma*; contenidos como, por ejemplo, el propio zombi: «Aquel inmenso edificio inerte —la doctrina de un mundo sin alma— (...) ha explotado ya en mil pedazos en nuestras fantasías. Sin embargo, ese cataclismo, esa imagen patologizada del mundo destruido, está despertando nuevamente nuestra consciencia del alma del mundo» (Hillman, 2005: 182).

La consciencia lógico-sintáctica de la que habla Giegerich, que desde nuestro punto de vista no es otra que la consciencia científica (y que por lo tanto ya se ha hecho efectiva en su devenir), está al servicio de (la encarnación de) la consciencia imaginal. Pero, claro, esta *nueva* consciencia imaginal (encarnada) que emerge no es igual a como era en las sociedades míticas o religiosas. Ahora es (o empieza a ser, o, al menos, tiene la posibilidad de ser) *psicológica*, y no solo porque puede aprehender el significado de sus fantasías colectivas “literales” (de sus mitos corporeizados en ficciones audiovisuales), sino también porque ahora puede ver “enfrente” de ella, reflejada en el espejo virtual *que ella misma es*, la fantasía que atraviesa y configura lo (hiper)real de lo social y lo político, la sombra colectiva que *ya existía antes* pero que era difícil percibirla con la claridad con la que ahora emerge: la tele-realidad y el teatro (de sombras) de la política¹⁶⁶, *una realidad en la cual la consciencia puede (y poco a poco*

¹⁶⁶ «También es bien sabido que la política, la política *real*, se ha convertido en buena medida en un espectáculo y es cada vez más atraída hacia el mundo de la televisión. No solo las elecciones son perdidas o ganadas a través de la televisión, los políticos son también esencialmente solo las sombras Platónicas de los políticos reales, *a priori* reflejados (...)» (Giegerich, 2007: 251). Žižek también está de acuerdo con esta lectura, aunque difiere de Giegerich (y nosotros también, hasta cierto punto, como luego veremos) en

se verá obligada a) (re)conocerse a sí misma (como imaginal, como virtual), y no precisamente porque nos muestre intencional y voluntariamente como son las cosas, sino todo lo contrario: su objetividad emana de su profunda subjetividad.

10.4. La hiperrealización del alma en la realidad virtual

El apocalíptico pensamiento de la descomposición de Baudrillard plantea muy certeramente la *implosión* de la cultura del simulacro y lo hiperreal. Nosotros no hablamos de otra cosa en verdad, salvo que desde el (nuestro) punto de vista psicológico esta implosión de lo social no es (solo) una catástrofe literal, sino la *posibilidad* de una renovación a través de la muerte por *autoinmolación*: la posibilidad de que la consciencia pueda conocerse a sí misma, la posibilidad del *autoconocimiento* (de la *autoconsciencia*) a través de la explicitación de la sombra por medio de la hiperrealidad mediática; fenómeno que fructifica, por ejemplo, en la propia obra de Baudrillard, la cual no podría existir sin el proceso de autoconocimiento que nombramos. Y es que la sombra «en parte amenazadora, en parte ridícula (...) plantea como pregunta el enigma, sospechosamente fácil, de la esfinge, o bien la inquietante exigencia de recibir respuesta a una *quaestio crocodilina*» (Jung, 2002a: 255).

Leamos unos cuantos fragmentos de *Cultura y Simulacro*¹⁶⁷ teniendo presentes los planteamientos desarrollados en el anterior apartado (es decir, despojándolos del tono negativo y catastrofista que les da Baudrillard y pensándolos desde la perspectiva imaginal del alma): «La simulación (...) es la generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal (...) En adelante será el mapa el que preceda al territorio —PRECESIÓN DE LOS SIMULACROS— y el que lo engendre» (9-10). «La simulación vuelve a cuestionar la diferencia de lo “verdadero” y de lo “falso”, de lo “real” y de lo “imaginario”» (12). La problemática que la simulación plantea es «que la verdad, la referencia, la causa objetiva, han dejado de existir definitivamente» (13-14). «Dios nunca ha sido otra cosa que su propio simulacro» (15). La última fase de la

el plano de la acción: «¿No podría ser que el dominio inherentemente “estéril” de la política, mero teatro de sombras, resultara crucial para transformar la realidad? La economía seguiría siendo, pues, el terreno real donde ocurren las cosas, la política un teatro de sombras, y sin embargo la batalla debería librarse en el terreno de la política y la ideología» (Žižek, 2006: 203).

¹⁶⁷ Todas las citas de este párrafo pertenecen a (Baudrillard, 2012). Apuntamos solo el número de página para no dificultar innecesariamente la lectura.

imagen es que «no tiene nada que ver con ningún tipo de realidad, es ya su propio simulacro» (18). «De igual modo que la sociedad entera está irremediabilmente contaminada por el espejo de la locura que ella misma se colocó ante sí, la ciencia no puede más que morir contaminada por la muerte de un objeto que es su propio espejo invertido» (23). Disneylandia es «el microcosmos social, el goce religioso, en miniatura, de la América real (...) Disneylandia es presentada como imaginaria con la finalidad de hacer creer que el resto es real, mientras que cuanto la rodea, Los Ángeles, América entera, no es ya real, sino perteneciente al orden de lo hiperreal y de la simulación» (29-30). «Será de la muerte de lo social de donde va a surgir el socialismo, como brotan las religiones de la muerte de Dios. Advenimiento retorcido, energía inversa, reversión ininteligible para la lógica de la razón» (54). «La experiencia americana de “TV-verdad” llevada a cabo en 1971 con la familia Loud (...) [se trató] claramente de un sacrificio ofrecido como espectáculo a 20 millones de americanos. El drama litúrgico de una sociedad de masas» (58-60). «Es preciso pensar en los mass-media como si fueran, en la órbita externa, una especie de código genético que conduce a la mutación de lo real en hiperreal» (62). Beaubourg simboliza el «cortejo fúnebre de la cultura», su «descuartizamiento» (91). «La hipótesis de la muerte de lo social es también la de su propia muerte [de la sociología]» (111). Las masas son como con un «gigantesco agujero negro» que no deja en su lugar «más que una esfera de engullimiento potencial» (115); las masas se resisten a la «comunicación racional» y solo quieren «espectáculo» (117). El resultado final de los medios es «la masa atomizada, nuclearizada, molecularizada» (133). «Lo político de algún tiempo a esta parte ya no hace más que oficio de espectáculo en la pantalla de la vida privada (...) El pueblo ha llegado a ser público. Son el partido o la película o el cómic los que sirven de modelos de percepción de la esfera política» (143). Los inventores del cine (y de los demás medios) «lo soñaron al comienzo como un medio racional, documental, informativo, social (...) [pero] se deslizó muy rápida y definitivamente hacia lo imaginario» (150). Las masas «hicieron del consumo una dimensión de estatuto y de prestigio, de afán de emulación inútil o de simulación» (150). La revolución de las masas, con su «poder sonambúlico de denegación», «no es explosiva-crítica, es implosiva y ciega (...) silenciosa e involutiva —exactamente lo inverso de todas las tomas de palabra y tomas de consciencia. No tiene sentido. No tiene nada que decirnos» (156). «La catástrofe natural (...) llega a ser la expresión mítica de la catástrofe de lo social» (163). «Ahora bien, la implosión no es forzosamente un proceso catastrófico. Fue incluso, bajo una forma dominada y dirigida,

la dominante secreta de las sociedades primitivas y tradicionales (...) centradas sobre un proceso cíclico, el ritual (...) Las sociedades primitivas vivieron así de una implosión dirigida (...) A la inversa, nuestras civilizaciones “modernas” vivieron sobre una base de expansión y de explosión a todos los niveles (...) de una explosión dirigida (...) [pero ahora] nuestras culturas comienzan a ser arrasadas por la implosión» (165-167). «La “revolución molecular” no traduce más que la fase última de “liberación de las energías” (o de proliferación de los segmentos, etc.) hasta los límites infinitesimales del campo de expansión que fue el de nuestra cultura» (167). «Nuestra “sociedad” está quizás poniendo fin a lo social, enterrando lo social bajo la simulación de lo social» (173). «Profundamente las cosas no funcionaron jamás socialmente, sino simbólicamente, mágicamente, irracionalmente, etc.» (174). «El espacio de la simulación es el de la confusión de lo real y del modelo. Ya no hay distancia crítica y especulativa de lo real a lo racional (...) Cortocircuito fantástico: lo real es hiperrealizado» (189). La «hiperrealidad pone fin al sistema de lo real, pone fin a lo real como referencial exaltándolo como modelo» (190). Lo social es una “realidad” «totalmente ambigua y contradictoria, peor: residual o imaginaria, peor: ya desde ahora abolida en su simulación misma» (191).

La precesión de los simulacros es la precesión de lo imaginal que siempre existió; el mapa y el modelo que precede a lo real no es otra cosa que el alma y los arquetipos. ¿No es todo este lamento el producto de la indignación y la desilusión de la consciencia racional al darse cuenta por vez primera de lo irracional y lo imaginal que configura lo (hiper)real? Y, ¿no es en este sentido el simulacro y lo hiperreal el primer paso hacia la toma de consciencia (hacia la autoconsciencia) de la efectividad fantástica del alma negada por el racionalismo? Porque, ¿acaso fue alguna vez “real” lo real? ¿No fue en verdad, siempre, hiperreal lo real? ¿Qué real es el que tanto se añora aquí? ¿El del siglo XIX? ¿El del XVIII? ¿No fue Dios, incluso el de la ciencia y el de la razón, siempre su propio simulacro? ¿Era acaso antes cuerda la sociedad y solo ahora ha devenido loca? Y el que la imagen sea actualmente su propio y puro simulacro, ¿no implica la vuelta urobórica al primer estadio de la imagen, el del «reflejo de una realidad profunda» (Baudrillard, 2012: 18)? Solo que ahora, con esta nueva vuelta a la espiral del devenir de la consciencia, esa realidad es tan profunda como superficial, es decir, que la imagen (lo imaginal) aparece encarnada y a la vista de todos. La imagen ya no es ni siquiera un reflejo, sino algo en sí mismo, una puerta: «El espejo de Narciso, como Gregory Shaw sugiere, no viene a ser meramente un espejo, sino un umbral hacia

el sí mismo profundo» (Krebs, 2013: 36). El que la imagen sea su propio y puro simulacro significa que es *efectiva*, aunque esta efectividad sea la (del espejo-umbral) de la locura (que la sociedad a colocado ante sí). O precisamente por ello, pues lo hiperreal, cortocircuito fantástico inducido por los mass-media, apunta hacia la transformación gradual del «espejo auto-reflectante del mundo en una ventana» a través de nuestra mortalidad, nuestra vulnerabilidad y nuestras heridas¹⁶⁸ (Shaw, 2013: 26), heridas neuróticas de las que ya no podemos escapar, pues las tenemos presentes todo el tiempo al haberse materializado.

El alma es la sombra de la consciencia científica e ilustrada, y la sombra (el *trickster*, Hermes, el dios marrullero y embaucador de la mediación¹⁶⁹) es el alma (encarnada) de la sociedad (de la consciencia) mediática: el *reality-show* de lo social y el *reality-show* de la política (¿no son en verdad el mismo *reality*? ¿No se rige el hemisferio por la misma lógica de la imagen y el descuartizamiento que el *reality-show*? Solo la administración del turno de palabra en el primero los diferencia). Si bien es cierto que en un principio este proceso conlleva lo inverso a la toma de consciencia, pues supone la emergencia brutal de la crueldad y la estupidez de la sombra en una medida antes desconocida, solo de este modo implosivo y urobórico, solo mediante este autodescuartizamiento y autoengullimiento espectacular de lo social, podemos empezar a darnos cuenta (y a actuar en consecuencia) de que, efectivamente, nunca lo imaginario dejó de ser real ni lo real imaginal. La muerte de lo social no es otra cosa que el cortejo fúnebre de una cultura *sin alma*, un proceso doloroso que requiere tiempo; y el portador de lo nuevo, el verdadero psicopompo, nuestro mejor amigo o peor enemigo, es la neurosis que ha emergido lógicamente a través de la ciencia y la tecnología para obligar a la consciencia a conocerse a sí misma: el simulacro y la hiperrealidad, la hiperrealización del alma imaginal que ha nacido del holocausto y la autoinmolación de sí misma. Sacrificado y sacrificador son un mismo ser en este nuevo paso en el proceso de individuación de la humanidad.

Žižek apunta hacia algo similar a lo que aquí decimos, aunque desde un recorrido y unas bases diferentes, cuando señala que la progresiva «“subjetivación”» de la «“realidad objetiva”» (tecnobiología, realidad virtual, ciberespacio) «es estrictamente

¹⁶⁸ Esta idea la recoge Shaw de los teúrgos platónicos de la escuela de Jámblico. El texto al que se refiere Krebs en la anterior cita es este justamente, publicado en el mismo número de *Jung Journal*. Ambos artículos abordan el tema (al que las citas se refieren) de la revolución digital, de lo virtual y de Internet.

¹⁶⁹ Para un (mito)análisis de la centralidad de Hermes en nuestra época, cf. el capítulo *El siglo XX y el regreso de Hermes*, en (Durand, 2013: 271-340).

correlativa al proceso contrario, [a] la progresiva “externalización” del núcleo de nuestra subjetividad» (Žižek, 2006: 222); «Las fantasías se exteriorizan cada vez más en el espacio simbólico público» (Žižek, 2006: 261). Más adelante constata (sin relacionarlo directamente con esto anterior): «La paradoja ontológica, el escándalo incluso de la *fantasía*, reside en el hecho de que subvierte la oposición estándar entre lo “subjetivo” y lo “objetivo” (...) La fantasía pertenece más bien “a la extraña categoría de lo objetivamente subjetivo”»¹⁷⁰ (Žižek, 2006: 278). Aunque Žižek no relaciona explícitamente el primer enunciado con el segundo creemos que la conexión es clara: la subjetivación de la realidad objetiva y la correlativa objetivación de la realidad subjetiva (*solve et coagula*), procesos no exactamente contradictorios sino totalmente interdependientes hasta la equivalencia, *son en sí mismos* la extraña categoría de lo objetivamente subjetivo: la fantasía, el alma que nos envuelve por todos lados —el “inconsciente” colectivo, los arquetipos, los sujetos de lo inconsciente. ¿No es precisamente la *fantasía fundamental*, según Žižek, «la idea de que somos en último término los *instrumentos* de la *jouissance* de Otro (Matrix)» (Žižek, 2006: 199), de que uno mismo queda reducido (zombi) «a un objeto que es usado por otros» (Žižek, 2006: 277)?—. Lo real *es* fantástico en sí mismo, *anímico* —y la fantasía fundamental (Matrix) real, puesto que, efectivamente, *somos* instrumentos usados por *otros*, por los sujetos de lo inconsciente—, una objetividad subjetiva y una subjetividad objetiva en donde la materia se espiritualiza y el espíritu se materializa alquímicamente hasta la conjunción (*coniunctio*) de ambos. El “símbolo ciencia” se autoinmola, y a partir de su muerte nace un nuevo significado y una nueva sintaxis (una nueva “consciencia sintáctica” y una nueva “sintaxis empírica”) al servicio de la encarnación del alma. Naturaleza y espíritu ya no son opuestos absolutos, sino que han regresado a la psique; una psique ahora externalizada en el ciberespacio que abre la *posibilidad* de tratar nuestras fantasías —históricamente concretas y arquetipalmente transpersonales al mismo tiempo— «de modo juguetero y ganar de este modo un mínimo de distancia hacia ellas: en resumen, alcanzar lo que Lacan llama *la traversée du fantasme*, “recorrer, atravesar la fantasía”» (Žižek, 2006: 382), es decir, transformar el espejo auto-reflectante del mundo en una ventana, el espejo de Narciso en un umbral hacia el sí mismo profundo a través del juego con nuestra vulnerabilidad, nuestras heridas y

¹⁷⁰ El entrecomillado dentro de la cita es a su vez una cita de: Dennett, D. C. (1991), *Consciousness Explained*, Nueva York, Little, Brown and Company, p. 132. Como aclara Žižek, «Dennett, por supuesto, menciona este concepto en un sentido puramente negativo, como una absurda *contradictio in adjeto*» (Žižek, 2006: 305).

nuestra locura. «Esto no significa, sin embargo, que el inducirnos a “atravesar la fantasía” sea un efecto automático de nuestra inmersión en el ciberespacio (...) Cómo vaya a afectarnos el ciberespacio no es algo que esté directamente inscrito en sus propiedades tecnológicas» (Žižek, 2006: 283). Todo depende de qué *hagamos* (no solo de qué pensemos) ante la emergencia de esta materialización de la neurosis, ante esta encarnación de la sombra, ese psicopompo que puede ser nuestro mejor amigo o nuestro peor enemigo, pues, al fin y al cabo, nosotros mismos somos parte de esa objetividad subjetiva/subjetividad objetiva que es lo real. Simplificando, nos encontramos ante dos opciones, *esquivar* y *recorrer*: «puedo [podemos] seguir una lógica escapista y simplemente esquivar mis [nuestras] dificultades de la vida real en la realidad virtual, o bien puedo [podemos] usar la realidad virtual para descubrir y explorar la inconsistencia y la multiplicidad de componentes de mis [nuestras] identificaciones [o identidades] subjetivas[-objetivas]» (Žižek, 2006: 229). La cualidad *inconsciente* y *delirante* (zombi, paranoica, como en Matrix) de la *tecnología* —esa *psicología material(ista/izada) de la (in)consciencia científica*—, aunque sea inevitable en un primer momento, se mantiene precisamente en virtud de que *tratamos de esquivarla psicológicamente en vez de recorrerla*; su *carácter monstruoso* reside en *el temor a lo que ella revela*.

Al ciberespacio y a la realidad virtual (a lo hiperreal en un sentido amplio: televisión, publicidad, cine, Internet, etc., —sin discriminación alguna de sus contenidos—) se les puede aplicar, al igual que al zombi (pues, en última instancia, nuestro muerto viviente no es más que el símbolo de estos fenómenos), lo mismo que dice Jung de la obra capital de Joyce: «Todos los improprios a que pueda dar lugar el *Ulises* prueban su calidad¹⁷¹; pues se insulta desde el resentimiento del no moderno que no quiere ver lo que aún le “velan, benévolos, los dioses”» (Jung, 1999: 108). La hiperrealización del alma es un torturante ritual de desmembramiento y engullimiento ejecutado por los espíritus de las enfermedades y la muerte en el que se destila la nueva consciencia del mundo. La hiperrealidad del *reality-show* social y político supone la aparición de lo escatológico en la Escatología, de los tesoros del espíritu que no se pierden ni en la degradación del fondo del estercolero —el círculo se cierra, pues esta es la contestación al planteamiento que hacíamos en las primeras páginas de este trabajo acerca del valor de lo despreciado en el estudio de la cultura—. La hiperrealidad *es* el *kairós* de la “metamorfosis de los dioses” (de los principios y símbolos fundamentales),

¹⁷¹ Entendiendo *calidad* como «Propiedad o conjunto de propiedades inherentes a algo, que permiten juzgar su valor» (R.A.E., Diccionario de la Lengua Española)

esa *caída fecunda* del mito a la que hacía referencia Eliade: *la redundancia de los informativos en el crimen, el asesinato, la violencia, la guerra y la catástrofe; los repetitivos e infernales concursos de televisión en donde se tortura al yo; la fragmentación del cuerpo en la pornografía y de la personalidad en la realidad virtual; la irrisoriamente cínica pero efectiva escisión psicótica de la publicidad; el continuo borboteo del estiércol más repugnante en los reality-shows y en el show mediático y esquizofrénico (tan psicótico como la lógica publicitaria en la que está basado) de la política, etc.* ¿No supone todo ello una bajada a los infiernos psicológica que despedaza la idealización del yo heroico, una nigredo colectiva en donde emerge el logos del alma que nosotros no queremos ver ni escuchar? ¿No se ha convertido lo (hiper)real en virtud de la tecnología de las comunicaciones, sin nosotros quererlo, en un útero imaginal del que no podemos escapar y que nos confronta a diario con la sombra, un entretenimiento con y en las propias vísceras y heces? Estamos siendo continuamente torturados, desmembrados y devorados en el vientre del ciberespacio, de esta «realidad virtual» imaginal apocalíptica que el alma (el sujeto del inconsciente, la máquina deseante) ha creado a través de la tecnología para iniciarnos mostrándonos lo que también somos. A la par que el yo trata ingenuamente de alejarse de todo sufrimiento y redimir al alma mediante la transformación científico-tecnológica de la materia, el alma trata de transformar al yo torturándolo y despedazándolo a través de la cueva imaginal que ha creado con la materia tecnológica.

Este es el modo que el alma ha encontrado para plantearnos sin descanso la sospechosamente fácil pregunta de la esfinge, empujándonos así ineluctablemente a contestar su *quaestio crocodilina*. La muerte es inapelable, pues no es nuestra voluntad la que dirige su dinámica. La cuestión es entonces (y con ello llegamos al último punto del último de nuestros artículos —el círculo-espiral se cierra doblemente—) si seremos capaces de contenerla y tramitarla psicológicamente, de atravesarla gradualmente (de atravesar el umbral) y permitir la transformación de la consciencia y de nuestra conducta, o si, por el contrario, seguiremos una y otra vez actuándola inconsciente y literalmente *detrás de* la pantalla, en nuestras propias vidas.

Atravesar el umbral no significa descubrir un mundo nuevo. Estamos desde siempre en ambos lados al mismo tiempo, solo que no sabemos o no queremos reconocer que hacemos en uno de ellos. Antes el umbral era más difuso, pero ahora se ha materializado y no hay escapatoria: es la pantalla del cine, de la televisión y del ordenador. La pantalla es la encarnación del alma que nos permite ver lo que hacemos al

otro lado, que *transparenta* la sombra y lo inconsciente. Pongamos un ejemplo extremo. En *La destrucción de la realidad en el espectáculo televisivo* (González Requena, 2010) Requena plantea la lógica cruda de la hiperrealidad a través del análisis de un programa del corazón donde se destapa y se vende la vida íntima (la enfermedad, la desgracia, el sufrimiento) de una persona, incluso contra su voluntad. Según Requena, el texto televisivo es «netamente paradójico, pues absolutamente desimbolizado: no un texto *representativo* —es decir: ya no uno que construya simbólicamente la representación del drama humano— sino uno meramente *presentativo*: constituido sin más por la huellas brutas de lo real que las cámaras graban. En suma: arribo al grado cero de la representación (...) un texto que (...) procede, de manera masiva, a la aniquilación de la realidad» (González Requena, 2010: 38). El drama humano que se vende en el programa referido tiene nombre propio. Se trata de Carmina Ordóñez, aunque en su lugar podría estar cualquier otra persona. «Carmina Ordóñez se suicidó meses después de la emisión de este programa. Pero no podemos decir que fuera él el culpable. Pues había decenas más como él» (González Requena, 2010: 41). Aniquilación literal de la realidad entonces, hasta la muerte de un ser humano. Ahora bien: si estamos fundamentalmente de acuerdo con que esta es la lógica *cruda* de la hiperrealidad televisiva, no podemos dejar de constatar que, parándose uno en este punto, se pierde el reverso verdaderamente simbólico del fenómeno. Requena analiza lo que ha ocurrido literalmente *detrás de* la pantalla, lo que ha tenido lugar en el plató y como ello ha afectado a la persona en cuestión, pero no lo que se ha *cocido en la pantalla misma*. Carmina Ordóñez no es una persona para el público, ni siquiera para los “periodistas” que hablan sobre ella, sino un *personaje del corazón*. Por supuesto que estamos de acuerdo con Requena en que esta condición no les da derecho a los “periodistas” a arrancar imágenes e informaciones de su vida en contra de su voluntad, por mucho que en otras ocasiones ella haya vendido imágenes e informaciones de sí misma. Nada más lejos de nuestra perspectiva que querer justificar éticamente dicha conducta. Pero sí queremos subrayar la lógica simbólica inconsciente que subyace a este hecho, una lógica tan real como para que fenómenos de este tipo sigan ocurriendo (pues llevan mucho tiempo ocurriendo), sin darnos mucha cuenta y sin prestarles la atención que merecen, en el civilizado siglo XXI: *la lógica del sacrificio* que ya atribuyera Baudrillard certeramente al *reality* pionero de la familia Loud, esa *autorreflexión del alma* de la que habla Giegerich, *una autorreflexión que no tiene lugar en el ingrátido medio del pensamiento, sino en el medio material de la acción concreta*. Tan solo hay

que dar un pequeño paso más allá de la exposición de Requena para darse cuenta de tal posibilidad: la muerte de Carmina Ordóñez fue, como la destrucción de los Loud, *el drama litúrgico de una sociedad de masas* (el mismo drama y la misma lógica inconsciente que el del chivo expiatorio, el del auto de fe, la caza de brujas, etc.), una muerte *tan real como simbólica* que pone en evidencia lo real de lo simbólico, o lo simbólico de lo real (es decir: que seguimos actuando simbólicamente hasta la muerte literal de modo inconsciente; que una muerte real aparentemente absurda y sin sentido puede satisfacer una necesidad simbólica).

Este es el modo en el que la hiperrealidad transparenta inexcusablemente, poniéndolo a la vista de todos, cómo continúa existiendo estructuralmente a día de hoy nuestra necesidad simbólica (psicológica) de muerte y nuestra actuación literal e inconsciente de la misma al no reconocerla, necesidad y actuación que no son otra cosa que la fiel descripción de nuestra vida social y política. Incluso el cinismo, la perversión y la crueldad de esta hiperrealidad (en este caso) televisiva *son* nuestro cinismo, nuestra perversión y nuestra crueldad transparentados. ¿O acaso hay algún campo social santo y expurgado, en virtud de nuestro refinado intelecto, de estos elementos tan molestos de reconocer? ¿No se dan los mismos sacrificios cínicos, perversos y crueles, apenas de un modo un poco más sutil y sofisticado, en el mundo de la política, de la academia, del arte, etc.? Toda invocación a la razón que no tenga en cuenta la realidad del alma está estúpidamente auto-condenada al fracaso más estrepitoso. Ello nos avoca irrevocablemente a plantearnos de una vez por todas la forma de *reconocer y contener psicológicamente esta realidad psicológica* a través de vías que no caigan en la literalidad. Paradójicamente, lo hiperreal y lo virtual es (al menos una de) esta(s) vía(s). De hecho, los rituales torturantes de desmembramiento y engullimiento que son los programas del corazón y los *realities*, celebrados a diario en nuestros televisores, suponen ya un paso en esta dirección. «Esa tarea, la de la deconstrucción, ha sido completada, de manera masiva y absoluta, por la televisión contemporánea»¹⁷² (González Requena, 2010: 37). Profundo simulacro, ridícula pantomima, abominable representación simiesca de lo humano, estos rituales son también la repetición imaginal concentrada en el espacio materializado del alma de la liturgia sacrificial (de la propia psique); tal vez en su forma más grotesca e infernal, sí, pero efectiva. Su lógica es la de

¹⁷² Esta afirmación está formulada en el artículo un sentido negativo/despectivo. Aunque compartimos su signo desde el planteamiento *crudo* de Requena, nuestra perspectiva psicológica transforma su significado hasta la inversión del mismo.

la teleológica «inversión mefistofélica de sentido en sinsentido, de belleza en fealdad» (Jung, 1999: 107). Representación simbólica sublimada del lado oscuro de lo real que siempre ha estado presente, actuando, y que por mucho que se critique y se desprecie, no desaparece; evaporación (y al mismo tiempo cristalización) psicológica de la necesidad de sangre, en el mismo sentido en que el fútbol volatiliza enormes cantidades de energía psíquica antes canalizadas a través de la guerra ritual (y más tarde de la secularizada).

Esta es la forma que ha adoptado la vida simbólica de nuestro tiempo, el hacer alma, así como el zombi es uno de nuestros mitos actuales. Ello nos debería de llevar a *tomar en serio la esfera del “ocio”*, puesto que lo que esta implica no es otra cosa que *la necesaria deflación de una espiritualidad hipertrofiada en el pasado*: la necesaria deflación del *“exceso de numinosidad” del arquetipo*. Por mucho que nos indignemos ante lo real, sus condiciones no pueden ser eliminadas. No podemos elegir a nuestros dioses, sino reconocerlos humildemente, y deberíamos de ser precavidos ante la *excesiva* nostalgia (sobre todo cuando es *exclusiva*) de sus antiguas formas, pues ello produce su destierro a lo inconsciente (y ya sabemos que ocurre con lo largamente reprimido). La encarnación del alma imaginal nos da en nuestra época la oportunidad, si no la rechazamos arrogantemente y nos decidimos por fin a acompañar su movimiento, de no realizar sus ineludibles imperativos literalmente. Una verdadera transmutación psicológica está en marcha. De nosotros depende el integrarla en la consciencia aceptando su propia autoinmolación. En caso contrario la destrucción será mucho peor, material, corporal, y no será seguida por ninguna resurrección.

Nos encontramos frente al fantasmagórico y en verdad aterrador «show de la sombra» (Giegerich, 2007: 245). Ahora «el lugar de la realidad como tal está en el ciberespacio, y (...) la virtualidad o la simulación *es* la nueva forma de verdad» (Giegerich, 2007: 308). «¿Cómo si no podría “este mundo” ser superado *dentro* de “este mundo” y *con* los medios de “este mundo” excepto por una reducción *hasta el punto cero* del “mundo” (...)?» (Giegerich, 2007: 329). Lo único que diferencia nuestro planteamiento del de Giegerich es que no pensamos que esta reducción hasta el punto cero del mundo implique la quema y la disipación de la sustancia noética de la experiencia ni de «la riqueza de los fenómenos preñados de significado, de la plenitud de la imágenes y de los contenidos de consciencia» (Giegerich, 2007: 329). Al contrario, la reducción al punto cero del mundo (del mundo literalista, muerto y objetivo del que habla Hillman) es, desde nuestra perspectiva, la encarnación virtual

*indiscriminada, absolutamente tolerante, de todos*¹⁷³ los contenidos imaginales del alma (de toda la historia de la humanidad, de todas las culturas) cuyo significado no se pierde ni en el fondo del estercolero, la materialización de la neurótica *nigredo* en el proceso de transformación de la psique colectiva que nos empuja hacia la toma de consciencia de lo que también somos, de la sombra objetiva. Si todavía nos encontramos en medio de una muerte iniciática colectiva de la que no sabemos salir es porque nos negamos a aceptar que la tecnología *es* la psicología materializada de la (in)consciencia científica, porque no admitimos la objetiva subjetividad que *es* lo real, porque no reconocemos la convergencia y condensación histórica de estructuras psicológicas que nos constituyen, ahora encarnadas en la realidad virtual: la hiperrealización del alma.

¹⁷³ Estamos parafraseando aquí la última frase (si exceptuamos la *Coda*) del libro de Giegerich que estamos siguiendo (Giegerich, 2007: 331).

TERCERA PARTE: CONCLUSIONES

Capítulo 11. CONCLUSIONES

Los objetivos centrales de nuestra investigación eran cuatro:

1.- Examinar la historia de los antecedentes del zombi en la literatura y en el cine del «lado oscuro del magnetismo animal y la hipnosis», siendo nuestra hipótesis de trabajo al respecto que la genealogía del muerto viviente de nuestro imaginario colectivo no se encuentra tan solo en el folclore haitiano o en la figura del no muerto, sino también, e incluso más estrechamente, en un personaje crucial de la literatura fantástica del siglo XIX y la cinematografía del primer tercio del siglo XX, el sonámbulo.

2.- Realizar un análisis simbólico de la figura del zombi desde el enfoque propio de la psicología analítica y sus posteriores desarrollos, buscando comprender el sentido inconsciente que alberga la narrativa del muerto viviente y, con él, el significado y los motivos psicológicos de la aparición en la cultura popular occidental de este monstruo parido por la fantasía colectiva. Como las características del zombi no han sido constantes a lo largo de su historia el análisis simbólico se iba a aplicar a sus diferentes etapas: primero a los antecedentes “hipnóticos” y a las primeras obras que el zombi protagoniza, puesto que comparten la misma estructura argumental y los mismos elementos, y luego a los nuevos motivos que surgen durante el comienzo del último tercio del siglo XX. La hipótesis de trabajo correspondiente —o más bien la conjetura de la que partimos, pues no pretendíamos buscar un sentido predeterminado, sino dejar hablar y escuchar al entramado simbólico que aflora en las obras relativas al muerto viviente— era que en el centro del universo fantástico del zombi se encuentra el simbolismo de la «muerte iniciática» y la transformación psicológica a través de los temas mitológicos, entre otros, de la «pérdida/rapto del alma» y de «ser engullido por un monstruo».

3.- Estrechamente relacionado con el anterior objetivo, siendo en cierto sentido su prolongación natural, nos proponíamos también realizar una lectura fundamentalmente psicológica de los significados inconscientes que atraviesan diversos temas que aparecen asociados a la figura del zombi —como son el totalitarismo, lo femenino, la ciencia o la tecnología— a partir de su propia representación simbólica en

el universo fantástico del muerto viviente. Queremos subrayar de nuevo que no se trataba de analizar cómo aparecen representadas alegóricamente estas áreas o fenómenos a partir de un marco teórico antropológico, sociológico o filosófico determinado, sino de tomar al muerto viviente como un producto de lo inconsciente que trae en sí mismo una nueva forma de ver y de encarar todos estos asuntos cruciales, internándonos de este modo plenamente en el análisis de la cultura (de la *psique colectiva*). Nuestra lectura se dirigía así hacia la escucha del discurso del alma que emerge en la figura del zombi, no pudiendo formular hipótesis previa alguna al respecto más allá de la propia existencia de dicho discurso.

4.- Examinar a través de nuestro marco teórico crítico, y luego aprovechando las ideas y reflexiones surgidas a lo largo de nuestro estudio, la pertinencia teórica y metodológica —con especial hincapié en el campo del análisis de la cultura— de la psicología analítica y sus posteriores desarrollos, fundamentalmente de la psicología arquetipal y de la obra de Wolfgang Giegerich, sin eludir a su vez sus posibles conflictos internos ni el diálogo y la confrontación con otros enfoques.

En relación a nuestro primer objetivo, el de examinar la historia de los antecedentes del zombi en la literatura y en el cine del «lado oscuro del magnetismo animal y la hipnosis», extraemos las siguientes conclusiones:

1.- La descripción que William Seabrook realiza en 1929 del universo del zombi en *La isla mágica*, texto engendrador del mito que populariza la figura del zombi como muerto viviente, converge en el horizonte de la tradición narrativa fantástica occidental del lado oscuro del magnetismo animal y la hipnosis al replicar sus constelaciones léxicas y temáticas propias, aunque en un contexto espacio-temporal diferente. El zombi queda asimilado así, aunque de una forma no completamente explícita, a la figura del sonámbulo a través de los nombres que se le adjudican, como «sonámbulo» (aunque de modo diacrónico) o «autómata», y de los temas y los motivos que le caracterizan tanto a él como a la relación que mantiene con el «zombificador» —trasunto del hipnotizador—, como son la pérdida del alma, la mirada fija y vacía, la instrumentalización psíquica, la cosificación, la esclavización, la idiotez, la enfermedad o la muerte. *La isla mágica*, en virtud de su posterior influjo en las primeras obras propiamente fantásticas del mito, se constituye de este modo como la raíz que propiciará el relevo histórico en la literatura y en la cinematografía de la figura del sonámbulo por la del zombi.

2.- *White Zombie*, primera película de zombis de la historia que inaugura la segunda etapa del mito (1932-1968) y establece los motivos y la estructura narrativa y simbólica fundamental que se repetirán en buena parte de las películas de este periodo, recoge, continúa y multiplica las referencias al sonámbulo que ya se encontraban en el libro de Seabrook. Comprobamos que existen multitud de elementos temáticos compartidos por el universo fantástico del zombi durante esta etapa y la esfera del lado oscuro del magnetismo animal y la hipnosis, muchos más y de carácter más general de lo que la crítica se había limitado a señalar hasta la fecha. Entre ellos destacan las equivalencias entre la técnica del hipnotizador y del zombificador, la utilización alegórico-política de la relación entre el hipnotizador/zombificador y el sonámbulo/zombi, la cosificación e instrumentalización de lo femenino a través de la mirada masculina y el tema del peligro del cese de la reflexión ética sobre los fines de la ciencia. A su vez, constatamos que la estructura argumental y simbólica general, en la que sobresale el tema mítico de la «bajada a los infiernos» y el mitologema central de la «pérdida/rapto del alma» como detallaremos en el siguiente punto, es idéntica en ambas esferas. Desde una perspectiva estructural, la única diferencia entre *White Zombie* y un número considerable de sus sucesoras en comparación con sus predecesoras es contextualizar la narración en el entorno exótico del “vudú”. Todas estas correspondencias, junto con el hecho de la coincidencia en el tiempo de las últimas obras importantes que protagoniza el sonámbulo y las primeras del zombi, nos permiten afirmar definitivamente el relevo histórico sin solución de continuidad entre unas y otras. La razón histórica determinante para que se haya dado esta continuidad es que fue la década de los años treinta del siglo XX el momento temporal en el que se produjo el descrédito y la práctica desaparición de la hipnosis médica. Ante esta decadencia de la hipnosis y su correlativa mengua de “poder mítico” en su vertiente fantástica era necesario *para el alma* un nuevo contexto que acogiera su entramado simbólico, el cual reflejaba el estado anímico de la psique colectiva.

En relación a nuestro segundo objetivo, el de realizar un análisis simbólico de la figura del zombi, extraemos las siguientes conclusiones:

1.- El simbolismo reflejado en la estructura argumental de los antecedentes “hipnóticos” del mito del zombi —primera etapa, entre los que destacan textos como *El magnetizador* de Hoffmann o *Trilby* de Du Maurier, y películas como *El gabinete del doctor Caligari* de Wiene, *El doctor Mabuse* de Lang o *Svengali* de Archie Mayo— es

el mismo que el de *White Zombie* y que muchas de las películas que le sucederán en la segunda etapa del mito. El mitologema central de todas estas obras —así como de otras muchas del “monstruario” contemporáneo a ellas— es la «pérdida/rapto del alma», que comparece de dos modos diferentes: tanto a través del robo explícito de la voluntad/alma practicado al sonámbulo/zombi por el hipnotizador/zombificador, como mediante la representación dramatizada de dicho robo por parte de los personajes principales de las obras. Comprobamos que una figura femenina, que se corresponde por su caracterización con el arquetipo del ánima, es raptada, siempre en el centro exacto del metraje, por el hipnotizador/zombificador, el cual se corresponde a su vez con el arquetipo de la sombra. La estructura simbólica general de las obras cuyo núcleo es este mitologema se corresponde por su parte con los temas míticos de la «bajada a los infiernos» y la «muerte iniciática», tal y como aparecen reflejados en la primera etapa del *opus* alquímico, denominada *nigredo*, y en las iniciaciones chamánicas. Ello pudo ser corroborado a través de la identificación de múltiples elementos simbólicos que aparecen de forma constante, como son el descenso de escaleras, el buitre, la muerte del alma, la enfermedad del héroe (del «yo»), el peligro de quedar sumergido en las aguas, el encuentro con el espíritu oscuro, el sueño o la tumba. Dada su naturaleza arquetípica, el significado psicológico de este entramado mítico es paradójico y antinómico, bipolar y ambivalente: por un lado simboliza la represión de la mirada interior, de nuestros vínculos con lo inconsciente a través de los propios símbolos, o dicho de otro modo, el repudio, cosificación e instrumentalización de la imaginación y la fantasía en virtud de nuestra unidireccional lógica extravertida y materialista; pero por el otro simboliza a su vez el proceso por el cual se puede superar dicha represión, que no es otro que poner de manifiesto y sumergirse, precisamente, en los contenidos reprimidos mismos, en la sombra inconsciente, mostrando así que solo “perdiendo el alma”, reconociendo la disociación y afrontando la “enfermedad” se puede producir la necesaria “muerte” del yo y su consecuente transformación psicológica por medio de la ampliación de los límites de la consciencia. No obstante, dado que el desarrollo simbólico-argumental de las obras desemboca siempre en el desencuentro entre la sombra, el ánima y el yo, podemos concluir que el mito del zombi durante su segunda etapa y sus antecedentes hipnóticos simbolizan la idiotización de la consciencia colectiva derivada de la pérdida de relación con el mundo psíquico imaginal y la imposibilidad, al menos momentánea, de la recuperación de dicha relación. Esta imposibilidad ha sido producida por el no reconocimiento ni ético ni intelectual de la sombra y su posesión de la consciencia. El

significado inconsciente neto del mito durante este periodo es entonces el estancamiento de la transformación psicológica colectiva, o, dicho de otro modo, la atrofia del “proceso de individuación de la humanidad”. Como detallaremos en puntos posteriores, esta dinámica psíquica colectiva de pérdida y posesión se halla en estrecha relación con el totalitarismo y con la ciencia.

2.- La última etapa del mito del zombi, que comienza en 1968 con *La noche de los muertos vivientes* de Romero y llega hasta nuestros días, conserva la misma temática simbólica del periodo anterior pero sufre al mismo tiempo una profunda transformación en virtud de la emergencia de nuevos mitologemas en su estructura arquetípica. Esta transformación, de una coherencia simbólica excepcional, ocurrió de forma completamente inconsciente como comprobamos a través del análisis de las declaraciones de Romero respecto a las condiciones de producción de su película pionera, la cual marcó la pauta de este periodo. Los nuevos motivos simbólicos fundamentales que emergen en esta etapa —que se corresponden, como en la anterior, con los elementos que simbolizan el proceso de transformación psicológica tal y como es descrito por la alquimia y las iniciaciones chamánicas— son los mitologemas del «desmembramiento», de «ser devorado por un monstruo» y del «apocalipsis». Estos motivos no se circunscriben exclusivamente al universo del zombi, sino que aparecen también en otros muchos productos audiovisuales contemporáneos, así como se pueden relacionar desde una perspectiva general con la tendencia a la disolución y la destrucción estética que caracteriza al espíritu del arte moderno. También comprobamos a su vez la emergencia en esta última etapa de nuestro mito de otros motivos simbólicos de carácter más secundario, pero no por ello menos importantes, como son la putrefacción de la materia, el cadáver hermafrodita, la aflicción psíquica, el fuego y la combustión, la identidad entre sacrificado y sacrificador (de lo liberado y lo liberador, el uroboros) o el intestino como laberinto. De este modo corroboramos que su estructura arquetípica, como ya ocurría anteriormente, se vertebra por los temas mitológicos de la «bajada a los infiernos» y la «muerte iniciática». No obstante, la profusión de nuevos motivos y el papel de los mismos en el desarrollo argumental de las obras apuntan a un significado psicológico diferente al del periodo precedente: el simbolismo ya no se centra tan insistentemente en la pérdida del alma sino que, al contrario, subraya la identidad entre el héroe y el monstruo (entre sacrificado y sacrificador, entre el yo y la sombra), el retorno de la figura del ánima a una posición prominente en la consciencia y una venidera “ascensión a los cielos”. Por todo ello podemos afirmar que el sentido

inconsciente que alberga el mito del zombi en su forma actual es la posibilidad de alcanzar la transformación y regeneración de nuestra estructura psicológica colectiva a través de la fragmentación-disociación de la consciencia, la confrontación con la sombra colectiva y el restablecimiento de los vínculos con lo inconsciente en virtud de la recuperación de nuestra relación con la imaginación y la fantasía. Ahora bien, este *potencial* paso en el “proceso de individuación de la humanidad” que simboliza el zombi es tan solo una *posibilidad*, pues depende del yo el hacerlo consciente y efectivo. De hecho, la estructura simbólica de nuestro mito señala también, al mismo tiempo que todo lo anterior, que la identidad entre el yo y la sombra no ha sido totalmente reconocida en verdad. Al contrario, dicho reconocimiento sigue siendo todavía rechazado y combatido, como muestra simbólicamente el hecho de que los supervivientes, pese a verse reflejados en el zombi, traten de exterminarlo. Podemos concluir entonces que el zombi es en su etapa final tanto el símbolo de la detención del proceso de transformación psicológica colectiva en la que nos encontramos, como, y por ello mismo precisamente, la personificación de la sombra que debe de ser acogida e integrada en la consciencia, tanto el objeto como el sujeto de la transformación que sufrimos.

En relación a nuestro tercer objetivo debemos de subrayar primero que toda la dinámica psíquica colectiva que describe simbólicamente el mito del zombi aparece asociada explícitamente en sus obras a dos campos principales: el de lo político, con especial hincapié en el totalitarismo, y el científico-tecnológico. Pese a que existen otros múltiples temas que aparecen en las diferentes etapas del mito, son estos dos los que se repiten con más insistencia y asiduidad. Se pueden hallar referencias a diversas personalidades políticas a través de la caracterización de la figura del magnetizador desde las primeras obras relativas al sonámbulo, así como esta crítica se hace completamente explícita en la segunda etapa del mito, fundamentalmente en relación al nazismo. Por su parte, el elemento científico-tecnológico esta muy presente desde los comienzos del mito del zombi hasta nuestros días. El robo del alma del sonámbulo y el rapto del ánima es efectuada primero por un magnetizador, más tarde por un hipnotizador y finalmente por un psiquiatra o psicoanalista, mientras que el zombi debe primero su condición a un zombificador-hipnotizador que rápidamente se convierte en un tecno-científico tipo Frankenstein, para luego ser el fruto de un accidente producido en el transcurso de experimentos científicos, entre los que sobresalen los genéticos.

Estos dos elementos aparecen unidos en la segunda etapa del mito en la figura del científico nazi creador de zombis. De todo ello podemos extraer las siguientes conclusiones:

1.- La estructura simbólica del mito del zombi en su primera y segunda etapa describe imaginalmente el proceso psico-social —descrito en el punto uno relativo a nuestro segundo objetivo— que desembocó en la Segunda Guerra Mundial. La pérdida colectiva de la vinculación con lo inconsciente a través de la fantasía produjo la imposibilidad de leer psicológicamente los contenidos simbólicos emergentes relativos a los temas míticos de la «bajada a los infiernos» y del «rapto del alma». El proceso de transformación psicológica colectiva a través de la confrontación con la sombra que estaba en proceso derivó de este modo en la proyección masiva de la sombra misma en el medio de la política internacional y en la consecuente realización literal de la «bajada a los infiernos» y la «muerte iniciática». Esta absoluta objetivación y cosificación de lo imaginal propició la proyección en el otro de la propia “enfermedad del alma”, de la propia inferioridad y debilidad psicológicas, provocando así, en definitiva, el *acting out* de la fantasía misma, su actuación inconsciente. El hecho histórico más atroz y brutal al respecto fue el exterminio racista del totalitarismo nazi.

2.- Todo este proceso radical y verdaderamente psico-social de la proyección de lo imaginal tiene no obstante una amplitud mucho mayor que el del plano político concreto que acabamos de describir, el cual es tan solo una de sus derivas. Su campo de acción es la psique colectiva en su totalidad, y el elemento crucial con el que se relaciona, como evidencia la estructura simbólica del mito del zombi, es el científico-tecnológico. Dicho sintéticamente: lo que nuestro mito muestra es que todo el complejo y paradójico proceso psíquico colectivo que el zombi simboliza es efecto de la ciencia y la tecnología. En este sentido, sostenemos que:

A.- La lógica científica que moldea la consciencia de nuestra época es la responsable del rapto de lo “femenino” interior, del ánima, o lo que es lo mismo, de la cosificación, instrumentalización y represión de la imaginación y la fantasía. Los ejes arquetípicos de claridad, objetividad y literalidad unívoca que rigen la ciencia no permiten integrar en su estructura de consciencia resultante la inherente oscuridad, “subjetividad” y simbolización multívoca del alma, por lo que la consciencia científica deviene en un tipo de consciencia esencialmente no psicológica, estructuralmente proyectiva, zombi. Al no existir en esta forma de psiquismo un verdadero espacio psicológico en el que poder tramitar los contenidos fantásticos del alma, la proyección

de los mismos recae indefectiblemente en el mundo de la materia, de tal modo que el proceso de transformación psicológica en el que nos encontramos es sustituido por la transformación tecnológica. Nuestra consciencia científica, continuando con su mito del progreso infinito el sueño del alquimista y del nazismo, busca la salvación de su alma enferma a través de la transformación de la materia en donde lo imaginal ha sido encerrado, convirtiendo de esta forma a la tecnología en su psicología materialista y delirante. Esta es la dinámica psíquica por la que estamos poseídos y el significado nuclear del mito del zombi. La (in)consciencia científica es la sombra de nuestro tiempo, nuestra neurosis.

B.- Este último enunciado no es meramente negativo, como tampoco lo es la neurosis, pues esta, tal y como Jung, Hillman, Giegerich y el propio mito del zombi muestran, es ambivalente y paradójica, nuestro peor enemigo o nuestro mejor amigo, la emergencia de una “nueva personalidad” o nueva estructura de consciencia que puede tomar una dirección catastrófica o constructiva. En este sentido, sostenemos que la ciencia es la neurosis alquímica de nuestra época, la materialización literal de la *nigredo* que está produciendo verdaderamente la disolución de la antigua forma de consciencia mediante operaciones realizadas sobre la materia, una transformación sintáctica y empírica de la consciencia a través de la tecnología de cuya radicalidad somos todavía profundamente inconscientes. El proceso psicológico de desmembramiento y engullimiento apocalíptico de la sociedad científico-tecnológica que simboliza el zombi, cuyo punto culminante fue la bomba atómica y el tipo de pensamiento filosófico de la descomposición al que esta dio lugar, no solo apunta a la aniquilación de la antigua forma de consciencia mítica o religiosa, sino también a la autodestrucción urobórica de la consciencia científica en sí misma. A la par que las ciencias despedazaban y analizaban la materia, esta autoinmolación iniciática colectiva producía a sus espaldas la solidificación de la fantasía a través de los propios objetos tecnológicos que la ciencia había dado a luz. Un mundo absolutamente subjetivo, loco y caótico (re)emergía del reverso de la propia (in)consciencia científica: los medios de comunicación. Esta es la forma en la que el encierro de lo imaginal en la materia explotó urobóricamente, la autoinmolación de la estructura de consciencia que había enterrado a la fantasía. El ciberespacio, universo virtual del simulacro y la hiperrealidad, no es otra cosa que la externalización del mundo imaginal, o lo que es lo mismo, la encarnación del alma. Aquí se halla la gran escisión neurótica de nuestra época entre el discurso científico de la “objetividad” y lo tremendamente “subjetivo” de lo real, posiciones que se

autocontradicen y se invierten de este modo: el discurso de la objetividad *es* tremendamente subjetivo, mientras que lo tremendamente subjetivo de lo real *es* la realidad objetiva. El proyecto inconsciente (la lógica oculta, la psicología) de la tecnología es materializar el alma, y no solo a través de la tecnología audiovisual, sino por medio de la cristalización de la subjetividad en todo “objeto” tecnológico cultural. Sin negar que la ciencia describa la sintaxis de lo real, sostenemos que esta dinámica científica (la que trata de extraer la sintaxis de lo real), se encuentra, en virtud de su aplicación empírica a través de la tecnología, al servicio de la encarnación de los contenidos semánticos del alma. Lo (hiper)real, que contiene dentro de sí esta dinámica, es en sí mismo subjetivo, o, más exactamente, una objetividad subjetiva o una subjetividad objetiva. El proyecto tecnológico persigue así la emergencia de una realidad en la que la consciencia se verá obligada a conocerse a sí misma a través de su nuevo estatus imaginal y material, pues ahora puede ver “enfrente” de ella, reflejada en el espejo virtual que ella misma es, la fantasía que atraviesa y configura lo (hiper)real de lo social, la sombra colectiva que siempre existió: la tele-realidad y el teatro de sombras de la política. La precesión de los simulacros de la que habla Baudrillard es la precesión de lo imaginal que nunca dejó de existir, y el mapa y el modelo que precede a lo real no es otra cosa que el alma y los arquetipos. El espejo de Narciso deviene de este modo en un umbral que transparenta lo inconsciente y ofrece la posibilidad de “atravesar la fantasía”, de integrarla en la consciencia, de alcanzar una consciencia verdaderamente psicológica. Lo hiperreal es, en definitiva, la hiperrealización del alma, la vida simbólica de nuestro tiempo, la forma actual de hacer alma. Solo de este modo implosivo y urobórico, solo mediante este autodescuartizamiento y autoengullimiento espectacular de lo social, podemos empezar a darnos cuenta de que nunca lo imaginario dejó de ser real ni lo real imaginal. Lo hiperreal supone la aparición de lo escatológico en la Escatología, el *kairós* de la “metamorfosis de los dioses”, una bajada psicológica a los infiernos en donde se despedaza la idealización del yo heroico, una cueva imaginal que el alma ha creado a través de la tecnología en donde se produce la confrontación diaria con la sombra para mostrarnos lo que también somos. Mientras que el alma es la sombra encarnada de la consciencia científica, la sombra es el alma materializada de la consciencia mediática: el *reality-show* de lo social y de la política. La esfera del “ocio” y del entretenimiento se muestra así como la necesaria deflación de una espiritualidad hipertrofiada en el pasado, la encarnación absolutamente tolerante de todos los contenidos imaginales del alma. Si todavía nos encontramos en medio de una muerte

iniciática colectiva de la que no sabemos salir es porque nos negamos a aceptar que la tecnología *es* la psicología materializada de la (in)consciencia científica, porque no admitimos la objetiva subjetividad que *es* lo real, porque no reconocemos la convergencia y condensación histórica de estructuras psicológicas que nos constituyen, ahora encarnadas, como el propio mito del zombi ejemplifica, en la realidad virtual: la hiperrealización del alma.

En relación a nuestro cuarto objetivo, el de examinar la pertinencia teórica y metodológica de la psicología analítica y sus posteriores desarrollos en relación con otros enfoques y con especial hincapié en el campo del análisis de la cultura, extraemos las siguientes conclusiones de carácter tentativo y abiertas a futuros desarrollos:

1.- Jung y Lacan subvierten al sujeto cartesiano de modos muy parecidos pero desde planos diferentes. El sujeto del inconsciente es definido en el primero desde el universo simbólico de la imagen y en el segundo desde el universo simbólico del lenguaje. Ambos universos simbólicos tienen muchos puntos en común: anteceden y conforman al sujeto; el sujeto del inconsciente es su efecto, aquel que es imaginado o hablado por los arquetipos o por los significantes; ningún arquetipo o significante le aporta un sentido absoluto; en los dos casos la verdad retorna en forma de síntoma o símbolo (el saber que no se sabe que se sabe), así como la cura consiste en transformar esa verdad en saber, pese a que ese saber nunca será completo. No obstante, al confrontar ambos enfoques, creemos descubrir que Lacan, a través de primar erróneamente la sintaxis sobre la semántica, reduce lo simbólico al lenguaje y lo imaginal (creativo) a lo imaginario (reproductivo-especular), eliminando de este modo lo simbólico de lo imaginal. Además, pensamos que el sujeto del inconsciente junguiano precede, tanto cronológica como ontológicamente, al lacaniano, por lo que planteamos, apoyados en las propuestas de Durand, que lo inconsciente, antes de estar estructurado como un lenguaje, está estructurado por constelaciones de imágenes simbólicas en cuyo fondo se hallan, regulándolas, los arquetipos. Desde nuestra perspectiva, el “sujeto original” que estructura lo inconsciente no es entonces (o “no solo es”, si prescindimos de “original”) el sujeto del significante, sino el sujeto de lo imaginal anterior a él: las objetivas subjetividades que aparecen como consciencias múltiples de lo inconsciente, los arquetipos.

2.- Tanto Freud, como Rank, Ferenzci y Jung, pese a las diferencias entre sus propuestas, plantearon la cuestión del origen del simbolismo estructural de la psique de

un modo muy parecido: como un proceso de introyección de las experiencias, situaciones o actos repetidos a lo largo de la historia de la humanidad cuyo resultado es un conocimiento imaginal transpersonal que se actualiza en cada individuo sin mediación del aprendizaje. En este sentido, al trascender las luchas de poder intestinas de la política psicoanalítica y sus efectos en el ropaje con el que se viste a la teoría, lo que comprobamos es que la supuesta gran confrontación entre Freud y Jung acerca de lo inconsciente colectivo es, en términos generales, inexistente, un mero fantasma ilusorio que seguimos reproduciendo sectariamente. Los arquetipos (Jung), la herencia arcaica como huellas mnémicas de las generaciones anteriores (Freud), los sueños intrauterinos y espermatozoitos (Rank) y el conocimiento filogenético inconsciente (Ferenczi) son formulaciones teóricas que, pese a sus posibles deficiencias, se fundan en hechos psicológicos extraídos a través de un empirismo imaginal que reconoce la existencia positiva de la memoria y la autopercepción simbólica del alma, hechos psicológicos hallados en virtud de un “positivismo” imaginal en cuyo centro doctrinal-metodológico se encuentra la “replicabilidad” (siempre creativa, en transformación y sometida a las particularidades individuales) de la experiencia psicológica en el espacio fantástico del alma. Todos los planteamientos mencionados apuntan a lo mismo: a lo inconsciente como memoria (Hillman), a la formación de la psique a través de la introyección de las vivencias de los antepasados, proceso mediante el cual el conocimiento adquirido es contenido en lo “inconsciente” colectivo como una consciencia múltiple imaginal que está estructurada en arquetipos (Jung), en sujetos colectivos. El yo no es, en definitiva, el único sujeto del conocimiento. Estos sujetos, resultado de la complejización del instinto del animal en el humano, han sido formados a través de la experiencia genealógica (la situación-límite de Eliade, el acontecimiento fundador de Girard), pero, a su vez, los actos primordiales que constituyen esta experiencia del mundo son en sí mismos creativos, es decir, que el mismo sujeto de lo inconsciente es el que realiza el acto inaugural y, por lo tanto, el que efectúa su propia creación (la acción autorreflexiva del alma de Giegerich). Siguiendo esta línea, el proceso de individuación, o el hacer-alma, supone el impulso, tan natural como espiritual, a actualizar la totalidad psicológica colectiva tanto en el individuo como en la sociedad siempre de forma regenerada y creativa, tendiendo de este modo a integrar psicológicamente la experiencia y el conocimiento del pasado con la acción creativa y diferencial del presente.

3.- Encontramos varios forzamientos arbitrarios en el pensamiento de Giegerich sobre la imagen y la naturaleza del alma: el privilegiar un campo de fenómenos concreto, la circularidad (tauto)lógica del planteamiento, la negación de su propio imaginario, la falsa identificación de lo empírico con lo yoico, la inconsciencia del yo y lo que denominamos como “criptoempirismo”. Por todo ello planteamos que la idea giegerichiana de la negatividad absoluta del alma que culmina en la superación lógica de lo imaginal no se sostiene, perdiéndose de este modo innecesariamente toda la riqueza que puede traer el análisis de nuestro actual imaginario cultural. Pese a compartir con él la perspectiva acerca de la dinámica estructural de la transformación de la consciencia a través del “proceso de individuación de la humanidad”, mientras que para Giegerich esta dinámica tiende hacia el reconocimiento de un estatus de consciencia lógica, para nosotros en cambio se dirige también, dialécticamente, hacia el reconocimiento del nuevo estatus imaginal y semántico de la consciencia. O dicho de otro modo: si para Giegerich la nueva sintaxis que el “símbolo tecnología” ha dado (o está dando) a luz es la forma lógica de la consciencia en sí misma, para nosotros la nueva sintaxis es también la forma empírica (tecnológica) en la que se presentan los contenidos imaginales (semánticos) que constituyen la consciencia. La consciencia lógico-sintáctica de la que habla Giegerich está desde nuestra perspectiva al servicio de (la encarnación de) la consciencia imaginal. Creemos que este modo de comprender la individuación de la humanidad consigue integrar las aparentes divergencias entre los planteamientos de Hillman y de Giegerich.

4.- Esta es nuestra conclusión urobórica: las fantasías “populares” como el propio mito del zombi, independientemente de su origen y calidad, son verdaderos síntomas y símbolos sociales donde se autorrepresenta la sombra colectiva y los demás sujetos de lo inconsciente —el alma— en la nueva forma espiritual y encarnada del “ocio”, una “caída fecunda” del mito, la necesaria deflación psicológica de una espiritualidad hipertrofiada en el pasado. Estas fantasías, en su calidad de obsesiones y en virtud de la “ingenua” inconsciencia y libre imaginación con las que han sido creadas, son la manifestación simbólica de la “neurosis” social y deben de ser escuchadas con más detenimiento tal y como se atiende al inconsciente del paciente a través de la repetición del síntoma, pero no con la intención de curarlas o de eliminarlas, sino para que nos instruyan y nos curen a nosotros, pues la neurosis es portadora de una nueva y necesaria estructura de consciencia. En esta naturaleza “patológica” reside justamente el motivo de que las fantasías “populares” no sean atendidas ni tenidas en

cuenta como se merecen pese a que su importancia respecto al análisis y comprensión de la cultura —de la psique colectiva— sea crucial.

Nuestro estudio práctico del mito del zombi nos ha conducido así, urobóricamente y de un modo en absoluto premeditado, al mismo punto desde el cual partimos en nuestra investigación y al cual arribamos en nuestra elaboración teórica. Creemos haber ganado algo al recorrer la senda circular de nuestro pequeño *opus* en donde la *prima* y la *ultima materia*, lo liberado y lo liberador, coinciden; tal vez, esperamos, una renovada y más amplia perspectiva psicológica desde la que enfocar ciertos fenómenos sociales y culturales contemporáneos. Esta es precisamente la posibilidad hacia la que apunta nuestro mito.

BIBLIOGRAFÍA

- Ackermann, H. W.; Gauthier, J. (1991), "The Ways and Nature of the Zombie", *The Journal of American Folklore*. 104 (414), pp. 466-494.
- Alonso García, A. (2003), "Literatura fantástica y psicopatología: Los Contes d'au de là de Gaston Danville". En Iñarrea, I., Salinero, M. J. (Coords.), *El texto como encrucijada: estudios franceses y francófonos*, Logroño, Universidad de la Rioja, pp. 297-310, [en línea], disponible en: <http://www.unirioja.es/servicios/sp/catalogo/online/encrucijada.shtml> [consultado el 22-5-2014]
- Baudrillard, J. (2012), *Cultura y Simulacro*, Barcelona, Kairós.
- Berriatua, L. (2009), *Nosferatu. Un film Erótico-Ocultista-Espiritista-Metafísico*, Valladolid, Divisa.
- Bishop, K. W. (2010), *American Zombie Gothic: The Rise and Fall (and Rise) of the Walking Dead in Popular Culture*, Jefferson, N. C., McFarland & Company.
- Brooks, M. (2006), *World War Z: An Oral History of the Zombie War*, New York, Crown Publishers.
- Burleigh, M. (2008), *El Tercer Reich. Una nueva historia*, Madrid, Taurus.
- Cabrera, D. H. (2011), *Comunicación y cultura como ensoñación social*, Madrid, Editorial Fragua.
- Carcavilla, L. (2012a), "Filopolítica y autoconocimiento: Una proximación a lo político desde la psicología analítica". En: Marinas, J. M. (Ed.), *Pensar lo político. Ensayos sobre comunidad y conflicto*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 205-217.
- Carcavilla, L. (2012b), "Genealogía hipnótica del mito del zombi: Estructura arquetípica", *Revista internacional de Humanidades Médicas*. 1, 1, pp. 83-105, [en línea], disponible en: http://humanidadesmedicas.com/uploads/Rev_Int_Hum_Med_Vol_1_Nº_1_2012_Baja_res.pdf [consultado el 22-5-2014]
- Carcavilla, L. (2013a), "Genealogía hipnótica del mito del zombi: *The Magic Island* (1929)", *Asclepio. Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia*. 65 (1), p003. doi: <http://dx.doi.org/10.3989/asclepio.2013.03> [En línea], disponible en:

<http://asclepio.revistas.csic.es/index.php/asclepio/article/view/538/545>

[consultado el 22-5-2014]

- Carcavilla, L. (2013b), “Genealogía hipnótica del mito del zombi: *White Zombie* (1932)”, *Escritura e Imagen*. Vol. 9 (2013), pp. 127-154. doi: http://dx.doi.org/10.5209/rev_ESIM.2013.v9.43541 [En línea], disponible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/ESIM/article/view/43541> [consultado el 22-5-2014]
- Carretero Pasín, A. E. (2006), “La persistencia del mito y de lo imaginario en la cultura contemporánea”, *Política y sociedad*. 43 (2), pp. 107-126, [en línea], disponible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/POSO/article/view/23692> [consultado el 22-5-2014]
- Carrillo, J. L. (2003), “¡Detened la muerte! Un arquetipo amenazante como recurso literario y cinematográfico”. En: Montiel, L., González de Pablo, A. (Coords.), *En ningún lugar, en parte alguna. Estudios sobre la historia del magnetismo animal y del hipnotismo*, Madrid, Frenia, 301-324.
- Castrillo, D. (1991), “Del sujeto cartesiano al sujeto del psicoanálisis en Jacques Lacan”, *Cuadernos de filología francesa*. Nº 11, pp. 51-64.
- Chalmers, D. J. (1997), *The Conscious Mind: In search of a Fundamental Theory*, USA, Oxford University Press.
- Chillón, A. (2000), “La urdimbre mitopoética de la cultura mediática”, *Anàlisi*. 24, pp. 121-159, [en línea], disponible en: <http://ddd.uab.cat/pub/analisi/02112175n24p121.pdf> [consultado el 22-5-2014]
- Clarck, C. (2014), *Sonámbulos. Cómo Europa fue a la guerra en 1914*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- Davis, E. W. (1985), *The Serpent and the Rainbow*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press.
- Davis, E. W. (1988), *Passage of Darkness. The Ethnobiology of the Haitian Zombie*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press.
- De la Peña Sevilla, J. (2000), “Una aproximación iconográfica del cine de vampiros”, *Imafronte*. 15, pp. 237-254, [en línea], disponible en: <http://revistas.um.es/imafronte/article/viewFile/37741/36241> [consultado el 22-5-2014]
- Del Olmo Ramon, Alex (2013), *El eterno retorno del no-muerto como arquetipo fílmico: Una aproximación a la figura del zombi en la cultura popular*

- contemporánea, Universitat Ramon Llul, [en línea], disponible en: <http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/116217/Tesis%20doctoral%20Alex%20del%20Olmo%20Ramon.pdf?sequence=1> [consultado el 22-5-2014]
- Del Prado Biezma, Javier (2008), “Arqueología mítica: el tematismo”, *Amaltea. Revista de mitocrítica*. 0, [en línea], disponible en: http://pendientedemigracion.ucm.es/info/amaltea/revista/cero/03_DelPrado.pdf [consultado el 22-5-2014]
- Deleuze, G.; Guattari, F. (1972), *El Antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona, Barral Editores.
- Deren, M. (1953), *Divine Horsemen. The Living Gods of Haiti*, London, Thames and Hudson.
- Dillard, R. H. W. (1987), “Night of the Living Dead: It’s Not Like Just a Wind That’s Passing Through”. En: Waller, G. A. (Ed.), *American Horrors. Essays on the Modern American Horror Film*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, pp. 14-29.
- Drezner, D. W. (2011), *Theories of International Politics and Zombies*, USA, Princeton University Press.
- Du Maurier, G. (2009), *Trilby*, New York, Oxford University Press. [Existe traducción al español de Max Lacruz Bassols: Du Maurier, G. (2006). *Trilby*, Madrid, Funambulista]
- Durand, G. (2005), *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología general*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- Durand, G. (2013), *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*, Barcelona, Anthropos.
- Eliade, M. (1975), *Iniciaciones místicas*, Madrid, Taurus.
- Eliade, M. (1991), *Mito y realidad*, Barcelona, Labor.
- Eliade, M. (1996), *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*, México D. F., Fondo de cultura económica.
- Eliade, M. (1999), *Imágenes y símbolos*, Madrid, Taurus.
- Eliade, M. (2000), *Tratado de Historia de las Religiones. Morfología y dialéctica de lo sagrado*, Madrid, Ediciones Cristiandad.
- Eliade, M. (2001a), *Nacimiento y renacimiento. El significado de la iniciación en la cultura humana*, Barcelona, Kairós.
- Eliade, M. (2001b), *Herreros y alquimistas*, Madrid, Alianza.

- Eliade, M. (2003), *El mito del eterno retorno*, Madrid, Alianza.
- Eliade, M. (2005), *Mitos, sueños y misterios*, Barcelona, Kairós.
- Ellenberger, H. F. (1976), *El descubrimiento del inconsciente. Historia y evolución de la psiquiatría dinámica*, Madrid, Gredos.
- Ferenczi, S. (1981), *Obras completas. Tomo III*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Fernández de Arroyabe Olaortua, A. (2007), *Océanos de tiempo, postmodernidad y romanticismo en Drácula de Bram Stoker*, Universidad del País Vasco.
- Fernández Gonzalo, J. (2011), *Filosofía Zombi*, Barcelona, Anagrama.
- Ferrero, A.; Roas, S. (2011), “El “zombie” como metáfora (contra)cultural”, *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*. 32, [en línea], disponible en: http://pendientedemigracion.ucm.es/info/nomadas/32/ferrero_roas.pdf [consultado el 22-5-2014]
- Foucault, M. (2010), *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Madrid, Siglo XXI.
- Freud, S. (1972), *La interpretación de los sueños (I)*, Madrid, Alianza Editorial.
- Freud, S. (1991a), *Moisés y la religión monoteísta, Esquema del psicoanálisis y otras obras. O. C. Vol. XXIII*, Buenos Aires, Amorrortu.
- Freud, S. (1991b), *Tótem y Tabú y otras obras. O. C. Vol. XIII*, Buenos Aires, Amorrortu.
- Freud, S. (1992a), *Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico, Trabajos sobre metapsicología y otras obras. O. C. Vol. XIV*, Buenos Aires, Amorrortu.
- Freud, S. (1992b), *El delirio y los sueños en la «Gradiva» de W. Jensen y otras obras. O. C. Vol. IX*, Buenos Aires, Amorrortu.
- Freud, S. (1993), *Psicopatología de la vida cotidiana*, Buenos Aires, Amorrortu.
- Freud, S. (2007), *El porvenir de una ilusión, El malestar en la cultura y otras obras. O. C. Vol. XXI*, Buenos Aires, Amorrortu.
- Freud, S. (2008a), *El yo y el ello y otras obras. O. C. Vol. XIX*, Buenos aires, Amorrortu.
- Freud, S. (2008b), *Presentación autobiográfica. Inhibición, síntoma y angustia. ¿Pueden los legos ejercer el análisis? y otras obras. O. C. Vol. XX*, Buenos Aires, Amorrortu.
- Freud, S. (2010), *Más allá del principio del placer, Psicología de las masas y análisis del yo y otras obras. O. C. Vol. XVIII*, Buenos Aires, Amorrortu.

- Galán Santamaría, E. (1999), "Introducción a la edición española". En: Jung, C. G., *Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y en la ciencia. O. C. Vol. 15*, Madrid, Trotta, pp. ix-xxii.
- Galán Santamaría, E. (2001), "Introducción a la edición española". En: Jung, C. G., *Civilización en transición. O. C. Vol. 10*, Madrid, Trotta, pp. ix-xl.
- Galán Santamaría, E. (2002), "Introducción a la edición española". En: Jung, C. G.: *Mysterium coniunctionis. O. C. Vol. 14*, Madrid, Trotta, pp. ix-xxix.
- Galán Santamaría, E. (2004), "Introducción a la edición española". En: Jung, C. G., *La dinámica de lo inconsciente. O. C. Vol. 8*, Madrid, Trotta, pp. ix-xxx.
- García Bazán, F.; Nante, B. (2005), "Introducción a la edición española". En: Jung, C. G., *Psicología y alquimia. O. C. Vol. 12*, Madrid, Trotta, pp. ix-xlii.
- García Gual, C. (2006), *Introducción a la mitología griega. Edición ilustrada y ampliada*, Madrid, Alianza Editorial.
- Giegerich, W. (2007), *Technology and the Soul. From the Nuclear Bomb to the World Wide Web. C. E. P. Vol. II*, New Orleans, Spring Journal Books.
- Giegerich, W. (2008), *Soul-Violence. C. E. P. Vol III*, New Orleans, Spring Journal Books.
- Giegerich, W. (2010), *The Soul Always Thinks. C. E. P. Vol. IV*, New Orleans, Spring Journal Books.
- Giegerich (2012), *What is Soul?*, New Orleans, Spring Journal Books.
- Girard, R. (2005), *La violencia y lo sagrado*, Barcelona, Anagrama.
- Gómez Rivero, A. (2009), *Cine Zombi*, Madrid, Calamar Ediciones.
- González de Pablo, A. (2003), "El hipnotismo en la España del primer tercio del siglo XX". En: Montiel, L., González de Pablo, A. (Coords.), *En ningún lugar, en parte alguna. Estudios sobre la historia del magnetismo animal y del hipnotismo*, Madrid, Frenia, pp. 229-300.
- González Martín, J. L. (2001), "La figura del vampiro en la Literatura Romántica", *Revista del Museo Romántico*. 3, pp. 109-121.
- González Moreno, B. (2001), *Las categorías de belleza y sublimidad en el romanticismo inglés: la experiencia estética en Frankenstein de Mary W. Shelley*, Universidad de Castilla la Mancha.
- González Moreno, B. (2003), "Lo sublime hecho carne: la representación estética de la criatura de Frankenstein", *Estudios Ingleses de la universidad Complutense*. 11, pp. 179-192, [en línea], disponible en:

- <http://revistas.ucm.es/index.php/EIUC/article/viewFile/EIUC0303110179A/8016> [consultado el 22-5-2014]
- González Requena, J. (2006), “Caligari, Hitler, Schreber”, *Trama & Fondo*. N°21, El Holocausto, pp. 7-34, [en línea], disponible en: http://dl.dropboxusercontent.com/u/60156832/numeros_revista/Trama_y_Fondo_21.pdf [consultado el 22-5-2014]
- González Requena, J. (2010), “La destrucción de la realidad en el espectáculo televisivo”, *Sphera Publica. Revista de ciencias sociales y de la comunicación*. 10 (2010), pp. 17-41, [en línea], disponible en: <http://sphera.ucam.edu/index.php/sphera-01/article/view/91/106> [consultado el 22-5-2014]
- Gould, S. (2010), *Ontogenia y filogenia. La ley fundamental biogenética*, Madrid, Crítica.
- Grant, B. K. (2008), “Taking Back the Night of the Living Dead: George Romero, Feminism, and the Horror Film”. En: Grant, B. K. (Ed.), *The Dread of Difference. Gender and the Horror Film*, Austin, University of Texas Press, pp. 200-212.
- Grof, S. (2003), *El juego cósmico. Exploraciones de las fronteras de la conciencia humana*, Barcelona, Kairós.
- Grof, S. (2005), *Psicoterapia con LSD. El potencial curativo de la medicina psiquedélica*, Barcelona, La liebre de Marzo.
- Grof, S. (2006), *El viaje definitivo. La consciencia y el misterio de la muerte*, Barcelona, La Liebre de Marzo.
- Grof, S.; Bennett, Z. (2005), *La mente holotrópica. Los niveles de la conciencia humana*, Barcelona, Kairós.
- Gunn, J.; Treat, S. (2005), “Zombie Trouble: A Propaedeutic on Ideological Subjectification and the Unconscious”, *Quarterly Journal of Speech*. 91 (2), pp. 144-174, [en línea], disponible en: <http://www.joshiejuice.com/articles/zombie.pdf> [consultado el 22-5-2014]
- Hardisson Rumeu, A. (2002), “La Criatura de Frankenstein y la lucha por el reconocimiento”, *Isegoría*. 26, pp. 251-256, [en línea], disponible en: <http://isegoria.revistas.csic.es/index.php/isegoria/article/view/578/578> [consultado el 22-5-2014]

- Harman, C. (2010), *Zombie Capitalism. Global Crisis and the Relevance of Marx*, Chicago, Haymarket Books.
- Harper, S. (2002), “Zombies, Malls and the Consumerism Debate: George Romero’s *Dawn of Dead*”, *Americana: the Journal of American Popular Culture (1900-Present)*. 1 (2), [en línea], disponible en: http://www.americanpopularculture.com/journal/articles/fall_2002/harper.htm [consultado el 22-5-2014]
- Harper, S. (2003), ““They’re Us”: Representation of Women in George Romero’s “Living Dead” Series”, *Intensities: the Journal of Cult Media*. 3, [en línea], disponible en: <http://intensitiescultmedia.files.wordpress.com/2012/12/harper-theyre-us.pdf> [consultado el 22-5-2014]
- Harper, S. (2007), ““I could kiss you, you bitch”: gender, race and sexuality in Resident Evil and Resident Evil 2: Apocalypse”, *Jump Cut. A review of Contemporary Media*. 49, [en línea], disponible en: <http://www.ejumpcut.org/archive/jc49.2007/HarperResEvil/> [consultado el 22-5-2014]
- Henry, M. (1991), *Fenomenología de la vida*, Barcelona, Columna Edicions.
- Henry, M. (2002), *Genealogía del psicoanálisis*, Madrid, Síntesis.
- Hillman, J. (1987), “Wars, Arms, Rams, Mars: On the Love of War”. En: Andrews, V.; Bosnak, R.; Walter Goodwin, K. (Ed.), *Facing Apocalypse*, Dallas, Spring Publications, pp. 118-136.
- Hillman, J. (1999), *Re-imaginar la psicología*, Madrid, Siruela.
- Hillman, J. (2000), *El mito del análisis*, Madrid, Siruela.
- Hillman, J. (2004), *El sueño y el inframundo*, Barcelona, Paidós.
- Hillman, J. (2005), *El pensamiento del corazón*, Madrid, Siruela.
- Hillman, J. (2007), *Pan y la pesadilla*, Girona, Atalanta.
- Hillman, J. (2013), *City & Soul. Uniform Edition*, Putnam, Spring Publications.
- Hoffmann, E.T.A. (2009a), “Los autómatas”. En: Hoffmann, E.T.A., *Cuentos, I* (Ed. de Carmen Bravo-Villasante), Madrid, Alianza, pp. 178-210.
- Hoffmann, E. T. A. (2009b), “El magnetizador”. En: Hoffmann, E.T.A., *Cuentos, I* (Ed. de Carmen Bravo-Villasante), Madrid, Alianza, pp. 11-56.
- Jung, C. G. (1962), *Símbolos de transformación*, Buenos Aires, Paidós.
- Jung, C. G. (1971a), *Tipos psicológicos I*, Barcelona, Edhasa.
- Jung, C. G. (1971b), *Tipos psicológicos II*, Barcelona, Edhasa.

- Jung, C. G. (1976), *Aion. Contribución a los símbolos del sí mismo*, Barcelona, Paidós.
- Jung, C. G. (1999), *Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y en la ciencia. O. C. Vol. 15*, Madrid, Trotta.
- Jung, C. G. (2001), *Civilización en transición. O. C. Vol. 10*, Madrid, Trotta.
- Jung, C. G. (2002a), *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo. O. C. Vol. 9/1*, Madrid, Trotta.
- Jung, C. G. (2002b), *Mysterium coniunctionis. O. C. Vol. 14*, Madrid, Trotta.
- Jung, C. G. (2003), *Recuerdos, sueños, pensamientos*, Barcelona, Seix Barral.
- Jung, C. G. (2004), *La dinámica de lo inconsciente. O. C. Vol. 8*, Madrid, Trotta.
- Jung, C. G. (2005), *Psicología y alquimia. O. C. Vol. 12*, Madrid, Trotta.
- Jung, C. G. (2006), *La práctica de la psicoterapia. O. C. Vol. 16*, Madrid, Trotta.
- Jung, C. G. (2007), *Dos escritos sobre psicología analítica. O. C. Vol. 7*, Madrid, Trotta.
- Jung, C. G. (2008), *Acerca de la psicología de la religión occidental y de la religión oriental. O. C. Vol. 11*, Madrid, Trotta.
- Kerényi, C. (2002), "Prolegomena". En: Jung, C. G., Kerényi, C., *The science of Mythology*, Chippenham, Routledge, pp. 1-28.
- Kerényi, K. (2006), *En el laberinto*, Madrid, Siruela.
- Kirkman, R.; Adlar, C.; Rathburn, C.; Moore, T. (2003-Actualidad), *The Walking Dead*, California, Image Comics.
- Korstanje, M. E. (2009), "El culto a los muertos: la mitología nórdica antigua en el cine moderno", *Revista Chilena de antropología visual*. 13, pp. 61-78, [en línea], disponible en: <http://www.antropologiavisual.cl/korstanje.htm> [consultado el 22-5-2014]
- Kracauer, S. (1985), *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, Barcelona, Paidós.
- Krebs, V. J. (2013), "The Power of Ghosts", *Jung Journal: Culture & Psyche*. 7:4, 31-38. doi: <http://dx.doi.org/10.1080/19342039.2013.840232>
- Lacan, J. (1991), *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis. El Seminario. Libro 11*, Buenos Aires, Paidós.
- Lacan, J. (2004), *El Yo en la Teoría de Freud y en la Técnica Psicoanalítica. El Seminario. Libro 2*, Buenos Aires, Paidós.
- Llinás, R. (2001), *El cerebro y el mito del yo*, Barcelona, Belacqua.

- Lucendo Lacal, S. (2009), *El vampiro como Imagen-Reflejo: estereotipo del Horror en la Modernidad*, Universidad Complutense de Madrid, [en línea], disponible en: <http://eprints.ucm.es/9535/1/T30970.pdf> [consultado el 22-5-2014]
- Mabbott, T. O. (Ed.) (1979), *Collected Works of Edgar Allan Poe*, Cambridge, Harvard University Press.
- Mandressi, R. (2003), *Le regard de l'anatomiste. Dissections du corps en Occident*, Paris, Seuil.
- Marinas, J. M. (2001), *La fábula del bazar. Orígenes de la cultura del consumo*, Madrid, A. Machado Libros.
- Martín, S. (2000), "Cita con el bárbaro civilizado: "Drácula" de Bram Stoker y "Heart of Darkness" de Joseph Conrad", *Miscelanea. A Journal of English and American Studies*. 22, pp. 101-121.
- Martínez Lucena, J. (2008), "Hermenéutica de la narrativa del no-muerto: Frankenstein, Hyde, Drácula y el zombi", *Pensamiento y Cultura*. 11 (2), [en línea], disponible en: <http://pensamientoycultura.unisabana.edu.co/index.php/pyc/rt/prINTERfriendly/1207/1760> [consultado el 22-5-2014]
- Martínez Lucena, J. (2010), *Vampiros y zombis posmodernos. La revolución de los hijos de la muerte*, Barcelona, Gedisa.
- Martínez Lucena, J. (2012), *Ensayo Z. Una antropología de la carne perecedera*, Córdoba, Berenice.
- Martínez Lucena, J.; Barrycoa, J. (2012), "El zombi y el totalitarismo: de Hannah Arendt a la teoría de los imaginarios", *Imagonautas*. 2 (2), pp. 97-108, [en línea], disponible en: http://imagonautas.gceis.net/sites/imagonautas.gceis.net/files/images/6.-_martinez_y_barrycoa.pdf [consultado el 22-5-2014]
- McIntosh, S.; Leverette, M. (Ed.) (2008), *Zombie Culture. Autopsies of the Living Dead*, Lanham, Maryland, Scarecrow Press.
- Merchant, J. (2012), *Shamans and analysts: new insights on the wonder healer*, Cornwall, Routledge.
- Miller, D. L. (2005), "Introduction". En: Giegerich, W.; Miller, D. L.; Mogenson, G., *Dialectics & Analytical Psychology. The El Capitan Canyon Seminar*, New Orleans, Spring Journal Books, pp. vii-xxi.

- Montiel, L. (1998), *La novela del inconsciente. El proceso de individuación en la narrativa de Gustav Meyrink*, Barcelona, M.R.A.
- Montiel, L. (2003a), “Primera mirada sobre el lado oscuro del magnetismo: *El magnetizador* (1813) de E.T.A. Hoffmann”. En: Montiel, L., González de Pablo, A. (Coords.), *En ningún lugar, en parte alguna. Estudios sobre la historia del magnetismo animal y del hipnotismo*, Madrid, Frenia, pp. 143-170.
- Montiel, L. (2003b), “El retorno de lo rechazado: romanticismo y magnetismo animal”. En: Montiel, L., González de Pablo, A. (Coords.), *En ningún lugar, en parte alguna. Estudios sobre la historia del magnetismo animal y del hipnotismo*, Madrid, Frenia, pp. 17-34.
- Montiel, L. (2006), “Síntomas de una época: magnetismo, histeria y espiritismo en la Alemania romántica”, *Asclepio. Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia*. LVIII (2), 11-38, [en línea] disponible en: <http://asclepio.revistas.csic.es/index.php/asclepio/article/download/20/20> [consultado el 22-5-2014]
- Montiel, L. (2008a), “Sobre máquinas e instrumentos (I): el cuerpo del autómatas en la obra de E.T.A. Hoffmann”, *Asclepio. Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia*. LX (1), pp. 151-176, [en línea], disponible en: <http://asclepio.revistas.csic.es/index.php/asclepio/article/viewArticle/248> [consultado el 22-5-2014]
- Montiel, L. (2008b), “Sobre máquinas e instrumentos (II): el mundo del ojo en la obra de E.T.A. Hoffmann”, *Asclepio. Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia*. LX, (2), pp. 207-232, [en línea], disponible en: <http://asclepio.revistas.csic.es/index.php/asclepio/article/viewArticle/264> [consultado el 22-5-2014]
- Montiel, L. (2012), *El rizoma oculto de la psicología profunda. Gustav Meyrink y Carl Gustav Jung*, Madrid, Frenia.
- Montiel, L. (2013), “*Proles sine matre creata*: The Promethean Urge in the History of the Human of the Human Body in the West”, *Asclepio*. 65 (1), p001. doi: <http://dx.doi.org/10.3989/asclepio.2013.01> [En línea], disponible en: <http://asclepio.revistas.csic.es/index.php/asclepio/article/view/536/539> [consultado el 22-5-2014]
- Olivares Merino, J. A. (1999), *Evolución del mito vampírico en la literatura en lengua inglesa: de Drácula a Salem Lot*, Universidad de Jaén.

- Olivares Merino, E. M. (2006), “El vampiro en la Europa medieval: el caso inglés”, *Cuadernos del CEMYR*. 14, pp. 205-232, [en línea], disponible en: [http://publica.webs.ull.es/upload/REV%20CEMYR/14-2006/09%20\(Eugenio%20M_%20Olivares%20Merino\).pdf](http://publica.webs.ull.es/upload/REV%20CEMYR/14-2006/09%20(Eugenio%20M_%20Olivares%20Merino).pdf) [consultado el 22-5-2014]
- Palacios, J. (1996), *Planeta Zombi*, Valencia, Midons.
- Palacios, J. (Ed.) (2010), *La plaga de los zombis y otras historias de muertos vivientes*, Madrid, Valdemar.
- Pastor, L. (2010), *Periodismo zombi en la era de las audiencias participativas*, Barcelona, UOC Press.
- Peter, J. P. (2003), “Lo que los magnetizadores nos han enseñado (de Mesmer a Puysegur)”. En: Montiel, L., González de Pablo, A. (Coords.), *En ningún lugar, en parte alguna. Estudios sobre la historia del magnetismo animal y del hipnotismo*, Madrid, Frenia, pp. 35-61.
- Poe, E. A. (1992), *Cuentos I* (Ed. de Julio Cortázar), Madrid, Alianza Editorial.
- Ramalle-Gómara, E. (2007), “Frankenstein, un espejo de la identidad humana”, *Berceo*. 153, pp. 81-96, [en línea], disponible en: http://www.google.es/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CDAQFjAA&url=http%3A%2F%2Fdialnet.unirioja.es%2Fdescarga%2Farticulo%2F2667997.pdf&ei=xuh9U5OwBumc0AXZnYGwAg&usg=AFQjCNG_ZRcx_e1IQA_bqPh3Ha_3XxvDJEa&bvm=bv.67229260,d.d2k [consultado el 22-5-2014]
- Rank, O. (1981), *El trauma del nacimiento*, Barcelona, Paidós.
- Reid, A. (2010), “El vampiro sudamericano: parásitos y espectros en la obra de Quiroga”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*. 44, [en línea], disponible en: <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero44/vampquir.html> [consultado el 22-5-2014]
- Rhodes, G. D. (2001), *White Zombie: Anatomy of a Horror Film*, Jefferson, N. C.; London, McFarland.
- Roob, A. (2005), *El museo hermético. Alquimia y mística*, Köln, Taschen.
- Rubio, F. G. (2005), “Prólogo. Una marca en el muro”. En: Seabrook, W. B., *La isla mágica. Un viaje al corazón del vudú*, Madrid, Valdemar, pp. 9-23.
- Rusell, J. (2005), *Book of Dead: the Complete History of Zombie Cinema*, London, FAB Press.

- Sáez Elegido, C. (1991), “El azar y la necesidad en la configuración de «Caligari»”, *Cuadernos cinematográficos*. Nº7, 165-173.
- Safranski, R. (2000), *El mal o el drama de la libertad*, Barcelona, Tusquets.
- Sánchez Trigos, R. (2009), “El zombi en el cine fantástico español”. En: López Pellisa, T. y Moreno, A. (Ed.), *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica*, Madrid, Conferencias y Comunicaciones del Primer Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción, Universidad Carlos III, pp. 577-584, [en línea], disponible en: http://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/8719/zombi_sanchez_LITERATURA_2008.pdf?sequence=1 [consultado el 22-5-2014]
- Sánchez-Verdejo Pérez, F. J. (2004), *Terror y placer. Hacia una (re)construcción cultural del mito del vampiro*, Universidad de castilla La Mancha, [en línea], disponible en: <https://ruidera.uclm.es/xmlui/bitstream/handle/10578/1197/TESIS%20-%201%C2%AA%20PARTE.pdf?sequence=1> [consultado el 22-5-2014]
- Santoro Domingo, P. (2006), *El dialecto de Frankenstein: imaginarios sociales de la ciencia y la literatura de ciencia ficción*, Universidad Complutense de Madrid, [en línea], disponible en: http://www.academia.edu/4023390/El_dialecto_de_Frankenstein._Imaginarios_sociales_de_la_ciencia_y_literatura_de_ciencia_ficcion._Tesis_Doctoral_presentada_en_la_Universidad_Complutense_de_Madrid_2006 [consultado el 22-5-2014]
- Seabrook, W. B. (1942), *No Hiding Place*, Philadelphia, Lippincott.
- Seabrook, W. B. (1989), *The Magic Island*, New York, Paragon House. [Existe traducción al español de José Luis Moreno-Ruiz: Seabrook, W. B. (2005), *La isla mágica. Un viaje al corazón del vudú*, Madrid, Valdemar]
- Serrano Cueto, J. M. (2009), *Zombie Evolution*, Madrid, T&B.
- Shaw G. (2013), “The Eyes of Lynceus”, *Jung Journal: Culture & Psyche*. 7:4, 21-30. doi: <http://dx.doi.org/10.1080/19342039.2013.840486>
- Showalter, E. (2009), “Introduction”. En: Du Maurier, G., *Trilby*, New York, Oxford University Press, pp. vii-xxi.
- Villacañas, B. (2001), “De doctores y monstruos: la ciencia como transgresión en Dr. Faustus, Frankenstein y Dr. Jekyll and Mr. Hyde”, *Asclepio. Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia*. 53 (1), pp. 197-211, [en línea], disponible en:

<http://asclepio.revistas.csic.es/index.php/asclepio/article/viewFile/177/173>

[consultado el 22-5-2014]

- Von Engelhardt, D. (2003), “Mesmer en la ciencia natural y en la medicina del romanticismo”. En: Montiel, L., González de Pablo, A. (Coords.), *En ningún lugar, en parte alguna. Estudios sobre la historia del magnetismo animal y del hipnotismo*, Madrid, Frenia, pp. 63-100.
- Waller, G. A. (2010), *The Living and the Undead. Slaying Vampires, Exterminating Zombies*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press.
- Wilber, K. (2005), *El ojo del espíritu. Una visión integral para un mundo que está enloqueciendo poco a poco*, Barcelona, Kairós.
- Žižek, S. (2006), *Lacrimae rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*, Barcelona, Debate.

FILMOGRAFÍA

28 días después (28 Days Later) (2002). Dir. Danny Boyle. Reino Unido: DNA Films / UK Film Council.

Alien, el octavo pasajero (Alien) (1979). Dir. Ridley Scott. Estados Unidos, Reino Unido: Brandywine Productions / Twentieth Century-Fox Productions.

Creature with the Atom Brain (1955). Dir. Edward L. Cahn. Estados Unidos: Clover Productions.

Drácula (Dracula) (1931). Dir. Tod Browning. Estados Unidos: Universal Pictures.

El día de los muertos (Day of the Dead) (1985). Dir. George A. Romero. Estados Unidos: United Film Distribution Company (UFDC) (presents); Laurel Entertainment Inc. / Dead Films Inc. / Laurel-Day Inc.

El doctor Mabuse (Dr. Mabuse, der Spieler-Ein Bild der Zeit) (1922). Dir. Fritz Lang. Alemania: U.F.A.

El gabinete del Dr. Caligari (Das Kabinett des Dr. Caligari) (1920). Dir. Robert Wiene. Alemania: Decla-Bioscop.

El monstruo de la laguna negra (Creature from the Black Lagoon) (1954). Dir. Jack Arnold. Estados Unidos: Universal International Pictures.

El padrino (The Godfather) (1972). Dir. Francis Ford Coppola. Estados Unidos: Paramount Pictures (presents); Alfran Productions.

El silencio de los corderos (The Silence of the Lambs) (1991). Dir. Jonathan Demme. Estados Unidos: Orion Pictures.

El testamento del Dr. Mabuse (Das Testament des Dr. Mabuse) (1933). Dir. Fritz Lang. Alemania: Nero-Film AG.

King Kong (1933). Dir. Merian C. Cooper; Ernest B. Schoedsack. Estados Unidos: RKO Radio Pictures.

King of the Zombies (1941). Dir. Jean Yarbrough. Estados Unidos: Monogram Pictures.

La legión de los hombres sin alma (White Zombie) (1932). Dir. Victor Hugo Halperin. Estados Unidos: Halperin Productions.

La matanza de Texas (The Texas Chainsaw Massacre) (1974). Dir. Tobe Hooper. Estados Unidos: Vortex.

La noche de los muertos vivientes (Night of the Living Dead) (1968). Dir. George A. Romero. Estados Unidos: Image Ten / Laurel Group / Market Square Productions / Off Color Films.

La noche de los muertos vivientes (Night of the Living Dead) (1990). Dir. Tom Saviani. Estados Unidos: 21st Century Film Corporation / Columbia Pictures Corporation.

Los crímenes del Dr. Mabuse (Die Tausend Augen des Dr. Mabuse) (1960). Dir. Fritz Lang. Francia, Italia, Alemania del Oeste (RFA): CEI Icom / Central Cinema Company Film (CCC) / Critérium Film.

Los muertos andan (The Walking Dead) (1936). Dir. Michael Curtiz. Estados Unidos: Warner Bros.

Matrix (The Matrix) (1999). Dir. Andy Wachowski; Lana Wachowski. Estados Unidos, Australia: Warner Bros. (presents) / Village Roadshow Pictures / Groucho II Film Partnership / Silver Pictures.

Resident Evil (2002). Dir. Paul W. S. Anderson. Reino Unido, Alemania, Francia, Estados Unidos: Constantin Film Production / Davis-Films / Impact Pictures / New Legacy.

Revenge of the Zombies (1943). Dir. Steve Sekely. Estados Unidos: Monogram Pictures.

Svengali (1914). Dir. Jacob Fleck. Austria: Wiener Kunstfilm.

Svengali (1927). Dir. Gennaro Righelli. Alemania: Terra-Filmkunst.

Svengali (1931). Dir. Archie Mayo. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures.

Terminator (The Terminator) (1984). Dir. James Cameron. Reino Unido, Estados Unidos: Hemdale Film / Pacific Western / Euro Film Funding / Cinema 84.

The Return of Doctor X (1939). Dir. Vincent Sherman. Estados Unidos: Warner Bros.

The truth behind zombies (2010). Dir. Michael Wafer. Reino Unido: Zig Zag Productions.

The Walking Dead (2010-Actualidad). Dir. Frank Darabont. Estados Unidos: American Movie Classics (AMC) (presents); Circle of Confusion / Valhalla Motion Pictures / Darkwoods Productions / AMC Studios.

Thriller (1983). Dir. John Landis. Estados Unidos: Optimum Productions.

Trilby (1914). Dir. Harold M. Shaw. Reino Unido: London Film Productions.

Trilby (1915). Dir. Maurice Tourneur. Estados Unidos: Equitable Motion Pictures Corporation.

Trilby (1923). Dir. James Young. Estados Unidos: Richard Walton Tully Productions.

Trilby and Little Billee (1896). Dir. Estados Unidos: American Mutoscope Company.

Trilby and Svengali (1911). Dir. Theo Frenkel. Reino Unido: Natural Colour Kinematograph Co.

Voodoo Man (1944). Dir. William Beaudine. Estados Unidos: Banner Productions / Monogram Pictures.

Zombi (Dawn of the dead) (1978). Dir. George A. Romero. Italia, Estados Unidos: Laurel Group.

Zombiemanía (2008). Dir. Donna Davies. Canadá: Sorcery Films.

Zombis Nazis (Død snø) (2009). Dir. Tommy Wirkola. Noruega: Euforia Film / Barentsfilm AS / FilmCamp / Miho Film / News On Request (NOR) / Yellow Bastard Production / Zwart Arbeid.

FUENTES ELECTRÓNICAS

Applebaum, S. *George A Romero. Land of the Dead*. "I've always felt less sympathy for the humans". Recuperado de:

http://www.bbc.co.uk/films/2005/09/19/george_romero_land_of_the_dead_inter_view.shtml

CDC (Centers for Disease Control and Prevention). Public Health Matters Blog. *Preparedness 101: Zombie Apocalypse*. Recuperado de:

<http://blogs.cdc.gov/publichealthmatters/2011/05/preparedness-101-zombie-apocalypse/>

Marcha Zombie Madrid. Recuperado de: <http://www.marchazombi.es/>

Martínez, O. *Entrevista a George A. Romero*. Recuperado de:

<http://www.ecartelera.com/noticias/534/entrevista-a-george-a-romero/>

Merriam-Webster Inc. *Merriam-Webster Dictionary*. Recuperado de:

<http://www.merriam-webster.com/>

Organization of American States. *Code Pénal*. Recuperado de:

http://www.oas.org/juridico/mla/fr/hti/fr_hti_penal.html

Rico, J. *Jack Rico has a rare interview with George Romero*. Recuperado de:

<http://www.youtube.com/watch?v=CMY3WJgXcpA>

Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. Recuperado de

<http://lema.rae.es/drae/>

Saidon, G. *Entrevista con George Romero*. "Todo lo que quería hacer eran películas".

Recuperado de: <http://edant.clarin.com/diario/2003/02/25/c-00611.htm>

Torres, M. *George A. Romero: "yo no siento que sea el creador de nada"*. Recuperado

de: <http://www.judexfanzine.net/v2/fitxa.php?id=558>

Youtube, Canal La Vanguardia. *Un vecino de Cànoves construye un búnker antizombis*.

Recuperado de: <http://www.youtube.com/watch?v=hvWzMzhj51E>

Zombie Research Society. Recuperado de: <http://zombieresearchsociety.com>